
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 05189 500 1

VERDI

ET SON ŒUVRE

DU MÊME AUTEUR

LA MUSIQUE

LE BON SENS

ET LES DEUX OPÉRAS



VERDI

ET SON ŒUVRE

PAR

LE PRINCE DE VALORI



PARIS

CALMANN LÉVY, ÉDITEUR

3, RUE AUBER, 3

—

1895



A MADAME

LA PRINCESSE DE BRANCOVAN

Princesse,

Votre nom en tête de ce livre sera pour lui un porte-gloire, un porte-bonheur.

Personne n'a su mieux que vous faire pénétrer dans l'ivoire ingrat votre âme de grande dame et d'artiste. Les Maîtres y entrent triomphalement à votre suite.

Les connaisseurs en lisant ma dédicace au fronton de l'humble temple que j'élève à Verdi diront « l'auteur était digne d'en desservir les autels ».

Veuillez agréer, Princesse, l'hommage de ma respectueuse admiration.

PRINCE DE VALORI.

Paris, 10 octobre 1894.



INTRODUCTION

I

Le nom seul de Verdi suffirait pour rendre cette étude opportune. Une autre raison m'a inspiré cet écrit. Avant vingt ans la mélodie aura repris son empire dans le monde. Un mouvement, en sens inverse, que nul n'aurait pu prévoir aussi foudroyant, se produit en Allemagne. Les mêmes hommes qui avaient placé Richard Wagner sur les autels, commencent à déboulonner la colonne sur laquelle ils ont hissé leur dieu. Et cela avec une inconvenance, un cynisme qui nous feraient rougir, nous, les anti-wagnériens. Mais

à côté des renégats de la religion wagnérienne, des transfuges du temple de Bayreuth, il est des esprits sérieux, des philosophes, des hommes de science et de bonne foi qui continuent chaque jour le bon combat contre une révolution soi-disant musicale qui conduirait à l'anéantissement de l'art.

Pour les uns, comme Max Nordau, « Richard Wagner est chargé à lui seul d'une plus grande quantité de dégénérescence que tous les dégénérés ensemble. » Or, pour Max Nordau, cet état mental constitue chez Richard Wagner toutes les folies « dans le plus complet, le plus riche épanouissement ». Wagner, pour lui, est à la fois un hystérique, un érotique, un mystique, un graphomane, un incohérent. Ceci est du domaine des aliénistes. Restons sur le terrain musical. Nordau, comme Hanslick, comme Nietzsche, démontre l'absurdité du *liet-motiv* et de la *mélodie continue*.

La *musique de l'avenir*, si on veut bien étudier la théorie de Wagner, n'est autre que la *musique du passé*. Wagner nous ramène à

la musique des sauvages, des anciens Grecs, des peuples de l'Extrême-Orient. Wagner appelle *mélodie continue* une forme qui en est la négation. Il fait de la mélodie sans fin un progrès de la musique « tandis qu'elle est le retour de celle-ci à son antique point de départ ».

Wagner put imaginer la mélodie sans fin lorsqu'il s'aperçut qu'il n'avait plus de mélodie au cœur et à l'esprit. « Sa faiblesse, en matière de création mélodique, a sauté aux yeux de tous les musiciens impartiaux. » Dans sa jeunesse il a créé quelques mélodies superbes. Avec l'âge sa veine s'appauvrit, et c'est alors qu'il s'acharna à essayer d'en démontrer l'inutilité.

Je n'insisterai pas davantage sur ce changement de front curieux chez les principaux admirateurs de Wagner en Allemagne. J'aurai d'ailleurs, dans le courant de cet ouvrage, l'occasion de revenir sur la théorie et les ouvrages de Wagner. Cet aperçu suffira pour indiquer le pourquoi de mon admiration pour le génie de Verdi, génie absolument opposé

à celui de Wagner. Chez Wagner, la science la plus profonde, un savoir prodigieux de la mise en scène et du contrepoint, la pauvreté mélodique, le génie incontestable de l'étrange uni à un orgueil insensé. Chez Verdi, moins de science instrumentale, mais le don de l'invention et de la mélodie, un équilibre parfait dans toutes les parties de son art, une juste fierté qui ne ressemble en rien aux vantardises extravagantes de Wagner et de ses dévôts.

II

Dans la querelle des Wagnériens et des mélodistes, un fait se détache, étrange, surprenant : l'absence de celui qui est à la fois le juge, la partie, le témoin, le document absolu : l'homme. Avant d'affirmer, avec arrogance, que la langue musicale doit traduire de telle ou telle manière la langue humaine, il faudrait au moins se rendre compte de cette langue. Qu'est-elle donc ?

L'homme est un composé de joies et de douleurs : les douleurs sont en plus grand nombre.

A l'heure où j'écris, à cette minute, à ce quart de seconde où ma plume se promène rapide sur le papier, un cri immense d'amour et de haine, de bonheur et de souffrance, poussé par des centaines de millions d'êtres, s'élève des entrailles de l'univers. La note douloureuse domine. Mais la nature humaine proteste. L'homme a horreur de la douleur comme la nature du vide. La société a cette souffrance également en horreur. Elle la cache dans ses hôpitaux, elle l'enfouit dans ses prisons, dans ses bagnes. Et l'homme, lui-même, pour pouvoir vivre avec ses semblables, est obligé à cacher ses impressions douloureuses. Cette assertion ne peut être réfutée : elle explique ce que j'appelle en musique le document humain.

Du matin au soir, l'homme que vous rencontrez, heureux ou malheureux, se présente à vous sous un masque de convention. Sur dix personnes que vous rencontrez, neuf af-

fectent des airs de gaieté ou au moins d'indifférence. La langue musicale, pour traduire la langue humaine, doit être, tour à tour, triste et gaie, comique et tragique : en un mot, complexe. Dans une seule partition qui est le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, Mozart a traduit intégralement le document humain. La gaieté folle, dans *Don Juan,* coudoie la suprême terreur ; la naïve candeur fait opposition à la rouerie la plus cynique. Tendresse et haine, confiance et jalousie, quiétude et fureur, distinction exquise et bouffonnerie servile, bravoure et poltronnerie, foi et impiété : toutes les nuances, toutes les couleurs se trouvent dans les harmonies du grand homme comme dans les splendeurs de l'arc-en-ciel.

Et tout ceci s'applique aux peuples comme aux individus. Le sentiment le plus fréquemment exprimé par les races humaines, c'est la gaieté. Il n'y a que les nations vouées aux neiges et aux frimas dont les chants nationaux sont tristes. Depuis le barde écossais jusqu'au gondolier de Venise ou au batelier

de Naples, la note qui domine c'est le bonheur et l'amour. Je ne parle : ni de l'Espagne, ni de la France. La musique est le thermomètre qui fait apprécier la sensibilité de chaque peuple, selon le climat qu'il habite. Le chant national de chaque peuple et plus encore sa manière de chanter, de porter les sons, de les soutenir, de les détacher, les inflexions plus ou moins douces, passionnées, voluptueuses, gaies, tristes, barbares, devraient être d'accord dans chaque pays avec sa température. S'il en était ainsi, notre thèse serait renversée ; car en Europe, il y a plus de brumes que de soleil, de tempêtes que de zéphirs. Mais chez plusieurs peuples du Nord, la gaieté a triomphé des tristesses de la nature.

Donc, quand on accuse l'école italienne, voire même l'école française, de fabriquer des opéras qui ne sont que des chapelets de romances et de cavatines, les mélodistes peuvent leur répondre victorieusement. L'homme et la femme ne passent pas leur vie à pleurer sur la voie publique, à se plaindre, à mau-

dire, à réciter d'interminables et soporifiques mélopées. Il est possible que les héros et les héroïnes des fables insensées dont on veut nous assassiner depuis vingt ans emploient leur temps à d'aussi agréables distractions : dans le domaine du vrai, du juste, du réel, cela ne se passe pas ainsi. Les grands génies, dans la littérature comme dans l'art, n'ont pas compris l'étude de la nature humaine d'une façon aussi restreinte, aussi lamentable. Shakespeare, Corneille, Racine, Molière comme Mozart et Rossini ont les deux génies : celui du rire et celui des pleurs. Il faut au génie humain ce double fanal pour arriver, sans encombre, sur le sommet le plus haut[1].

Wagner n'a pu l'allumer. Le document humain complexe, comme nous le définissons,

1. Beethoven a bien compris cette vérité incontestable lorsqu'il a pris pour sujet de sa neuvième symphonie, celle avec chants, cette poésie de Schiller, *A la joie!* Seulement, sa joie à lui n'est pas la vraie joie, elle est métaphysique. Elle n'appartient pas au document humain comme *Le Barbier*, *La Cenderentola*, *Don Pasquale*, *L'Elisire d'Amore*, etc.

lui a échappé. Alors il a cherché dans le surnaturel, dans les fictions, dans la mythologie, des sujets qui défient toute compréhension, par conséquent toute critique. Il s'est installé dans des nuages et des abîmes où peu de personnes ont la tentation de le suivre.

Assurément l'école mélodique n'est pas une dans la gloire de ses œuvres. Elle a des disparates, des vulgarités, des trivialités. On trouve chez Bellini, chez Verdi, même chez Donizetti, des pages qui jurent comme des pierres fausses dans des écrins de prix! Soyons convaincus, cependant, que les mélodistes ne sont pas les seuls coupables. On peut être vulgaire et trivial, dans une monotonie attristante comme dans l'explosion banale d'une joie qui, du moins, a pour point de départ la vérité.

La cavatine ou cabalette, comme disent les Italiens, est l'expression du sentiment humain pris sur le fait. Sur vingt personnes, dix-huit traduisent leur contentement en fredonnant. Ce fredonnement naturel à toute

personne qui apprend une heureuse nouvelle, a créé la cabalette. Les Italiens ont transporté dans le drame lyrique cet épisode du drame humain.

Le drame musical, comme le drame parlé, est de pure convention. Celui-là est le meilleur qui se rapproche le plus de la nature. Les élans de joie, les éclats de rire chez Mozart, chez Rossini sont-ils moins vrais que les sanglots dans les œuvres des mêmes Mozart et Rossini? Et pourtant a-t-on jamais reproché à Mozart et à Rossini dramaturges, l'intensité sublime de leur douleur, de leur tendresse, de leur héroïsme? Laissons donc aux maîtres italiens cette gaieté expansive qui est le contrepoids de la souffrance humaine.

III

Du reste, dans le débat dont il s'agit, il ne s'agira plus bientôt de la cabalette et même de la mélodie. Il s'agira de la voix, cet instrument divin, absolument relégué par le maître

de Bayreuth au rang des violons et des cuivres. Les lois divines et humaines protestent contre cette profanation.

La voix humaine est tout. Le premier, le plus beau des instruments, celui que nous appelons divin, c'est bien la voix. Aux premiers jours de la création, dans toute l'intégrité de sa sonorité immaculée, cet instrument sans pareil a résonné dans les jardins d'Eden, accompagné par le chœur des anges et dominé parfois par le Verbe de Dieu lui-même. Tous nos orchestres, toutes nos symphonies, toutes nos inspirations, toutes nos œuvres, fussent-elles signées : Palestrina, Mozart, Beethoven et Rossini ne peuvent donner une idée de cette harmonie de Dieu descendue dans la bouche de nos premiers aïeux.

Avec les âges l'organe s'est altéré. Et cependant si un homme s'appelle Démosthènes ou Cicéron, Mirabeau ou O'Connel, Berryer ou Lacordaire, s'il a conservé les fibres vocales des ancêtres, tous les orchestres de l'univers, fussent-ils dirigés par les dieux eux-

mêmes, n'empêcheront pas la foule de se précipiter dans le temple, dans le forum ou dans l'enceinte où Lacordaire parle pour Dieu, O'Connel pour le peuple, Berryer pour le Roi. Il en est de même pour un chanteur ou une cantatrice. Annoncez que demain on exécutera à deux heures une symphonie inédite de Beethoven et qu'à la même heure un chanteur supérieur à Duprez ou une cantatrice l'égale de la Malibran et de la Patti se feront entendre. Où courra la foule : les dilettanti comme la multitude? A la belle voix inconnue. Ceci démontre victorieusement que vouloir détrôner la voix au bénéfice de l'instrumentation, le règne de la mélodie au profit du contrepoint, est une tentative contre la nature et le bon sens. Elle ne réussira pas. Une œuvre musicale sans mélodie ressemble à une belle femme qui a une vilaine voix. Elle ouvre la bouche et sa beauté s'évanouit.

La musique instrumentale est née de l'altération de la voix humaine. Examinons le rôle de la voix, en prenant notre ère pour

point de départ. Dans les temples chrétiens, on prie à haute voix comme du temps de David. C'est une prière parlée, pas même une mélopée. Le plain-chant ne date que de saint Ambroise. Ce grand évêque l'introduisit à Milan pour empêcher, nous dit saint Augustin, les fidèles de s'endormir. Et c'est en musique religieuse, et peut-être dans la musique universelle, le plus haut terme du beau. Rien ne surpasse le *Libera me*, le *Veni Creator* attribués à Charlemagne, le *Te Deum* et le *Stabat*. Quand les voix perdent de leur énergie, c'est alors que l'on sent le besoin d'appuyer le plain-chant par l'orgue.

C'est déjà une dégénérescence. Il suffit, dans des jours heureux, d'avoir entendu les *Ténèbres* à la chapelle Sixtine, pour saisir la supériorité du plain-chant sans orgue sur le plaint-chant avec orgue.

Plus tard, à l'époque de la Renaissance, avec la transformation d'un monde nouveau, avec l'absence de la piété antique, la musique, comme la peinture et la sculpture, s'adressa aux sens. Elle ne se dégagea pas,

pourtant, absolument du sentiment spiritualiste. C'est alors que brilleront ces maîtres illustres que l'on n'a pas dépassés depuis dans l'art d'agencer les voix. Leur roi fut Palestrina. Il a écrit plus de soixante messes, chefs-d'œuvre où les voix humaines seules composent l'orchestre.

A ce propos, je citerai une naïveté charmante d'un Wagnérien. Il me disait : « Palestrina a du génie; mais son orchestration est bien négligée. » Parbleu, il n'y en a pas !

Donc l'absence de la mélodie, l'absence de l'inspiration, mais aussi celle des belles voix a enfanté l'Ecole nouvelle.

Lorsque la Malibran chantait *Assisa pié d'un salice*, cette cantilène sublime tout imprégnée de sanglots et de pleurs, où chaque vocalise dit un spasme et un battement du cœur; quand Tamberlick entonnait l'air fameux d'*Otello*, fanfare de triomphe et de victoire résonnant plus haut que les clairons guerriers; dans les beaux jours où Lablache, Grisi, Rubini et Tamburini chantaient le

quatuor des *Puritani*, où Adelina Patti disait la *prière* de la *Somnambula* ou le *brindisi* de *La Traviata*, où M[me] Miolan-Carvalho chantait *l'air* de Chérubin, et la Marguerite du *Faust*, on s'occupait peu de la valeur de l'orchestration. Et, aujourd'hui, lorsque Faure, Maurel, Masini, Tamagno ou Rose Caron nous tiennent sous le charme de leur maëstria incomparable, nous nous préoccupons fort peu si les ouvrages illustrés par leurs voix sont bien ou mal orchestrés.

D'ailleurs, l'orchestration moderne, à grand renfort d'exécutants et d'instruments nouveaux, amènera forcément une réaction. Les orchestres de Haydn, de Mozart, de Beethoven n'avaient pas besoin de ces cuivres étranges, véritables engins de destruction pour les oreilles. A l'époque des grands capitaines, il n'y avait ni canons Krupp, ni dynamite, ni torpilleurs.

Les voix occupent le rang suprême. L'orchestre doit être leur esclave. Que, tout en obéissant au chant, il devienne son rival ;

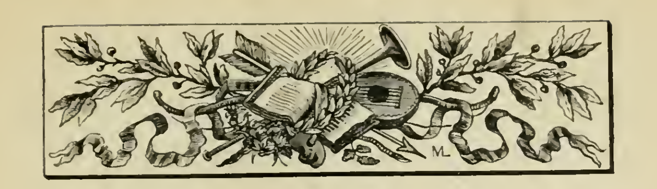
que par la beauté de sa facture, la science des effets, la richesse et l'éclat des sonorités il travaille, de son côté à la perfection de l'ensemble, rien de mieux. Mozart dans *Don Juan* et Rossini dans *Guillaume Tell* ont laissé des modèles qui seront les types immortels du beau et du puissant en musique [1].

1. Ces pages d'un si grand intérêt ont déjà été publiées dans *La Musique* et *Le document humain* du Prince de Valori ; les amis de l'auteur lui ont conseillé avec raison de s'en servir comme préface à cette étude sur Verdi. (*Note de l'éditeur.*)



VERDI

ET SON ŒUVRE



VERDI
ET SON ŒUVRE

I

PRÉAMBULE

Il sera beaucoup pardonné à ce siècle parce qu'il a beaucoup aimé la musique. Il a aimé cet art sublime, le seul qui puisse enivrer les multitudes, la nuit comme le jour, de près comme de loin ; le seul qui puisse tromper la douleur et surexciter les âmes ; le seul qui puisse

franchir les distances et porter jusqu'au Ciel les prières, les plaintes, les joies de l'homme; le seul qui fasse oublier et rêver dans l'harmonie des sons, la moins imparfaite des harmonies terrestres, l'harmonie de Dieu.

Rien d'étonnant alors, avec le culte de la musique, que l'apparition d'un opéra nouveau soit un événement lorsque l'auteur s'appelle Verdi. A peine *Falstaff* a-t-il apparu que les intimes du maître parlent tout bas d'un *Roméo et Juliette*. Une rapide esquisse de la gloire et du génie de Joseph Verdi aura son intérêt. A cet intérêt se joindra un sentiment d'attendrissement qui est comme de l'égoïsme. La musique de ce vieillard illustre, c'est la compagne de notre génération. Elle nous a suivis sur la route pour nous charmer et nous consoler. Elle ne

nous a jamais quittés. Quand nous l'avons oubliée, dans des accords souvent lointains, elle est venue frapper à notre oreille pour nous reprocher notre ingratitude. A Venise, à Nice, à Castellamare, sur la rive parfumée, partout les chants divins de Rossini, les cantilènes de Bellini, de Donizetti, de Verdi, limpides comme le flot bleu, ensoleillées des rayons du midi, caressant nos cœurs et nos oreilles, se confondaient avec le murmure de la brise et des eaux dans une atmosphère nouvelle et harmonieuse.

Lorsque, chargé d'ans et de gloire, le vieux Doria eut besoin de repos, la République de Gênes lui fit construire un palais maguifique comme ses victoires. Il est sous vos pieds lorsque vous arrivez à Gênes par la voie ferrée. Le héros

n'est plus là. Un autre Italien illustre l'a remplacé : Joseph Verdi.

De ses fenêtres qui donnent sur le port, le maître aperçoit la cité qui s'élève en amphithéâtre, avec ses palais, ses villas. Il voit les vaisseaux qui entrent dans le port et qui en sortent. Il contemple l'azur du Ciel, les étoiles de la nuit, et dans les mille bruits de la tempête, il peut surprendre les harmonies de la nature, ces harmonies que Dieu lui a révélées, qui chantent mystérieuses dans son âme.

Alors là-bas, au lointain, un mugissement sourd, effrayant. Les vagues s'élèvent et retombent en cadence. De livides éclairs déchirent la nue, le tonnerre gronde, les vents furieux entraînent la lame qui déferle et se brise sur les rochers. Puis, planant sur ce tableau

sinistre, des bruits étranges, des murmures inconnus que les poètes scandinaves prenaient pour le gémissement des âmes plaintives.

Ce fut sans doute par une de ces nuits orageuses que Verdi entendit la trompette du jugement dernier et qu'il nous en a raconté le drame suprême dans un tableau digne de Michel-Ange. *Tuba mirum spargens sonum*, le Fils de l'Homme porté sur les nues apparaît à la droite du Père. Il vient placer l'honnête homme à droite et le parjure à gauche. Les anges sont là, à tous les coins du firmament : au Nord, au Midi, à l'Orient, à l'Occident. Les uns sont seuls, d'autres forment çà et là des groupes entrelacés. Tout à coup le son de la trompette se fait entendre. C'est d'abord un son unique, vibrant, éclatant ; un autre lui suc-

cède : puis deux, puis vingt, puis cent. Alors les fanfares se croisent, se répondent. De lamentables voix semblent sortir des entrailles de la terre et la poussière des générations tressaille au souffle génial du maestro.

Verdi quitte, pendant l'hiver, les frodures de Parme pour le soleil de Gênes. A Venise, il logeait au palais Foscari. Un homme comme Verdi ne put dormir tranquille sous de tels lambris. Dans une vision ardente, les ombres de Francesco et de Jacob Foscari durent hanter son sommeil. Le vieux doge est assis sur un trône dans la salle du Grand Conseil : le conseil des dix est rangé autour de lui ; les portes s'ouvrent, on introduit un accusé : c'est Jacob Foscari. Pour prix de Bergame, de Brescia, de Cremone, ce tribunal infâme force le vieillard à condam-

ner son fils à la torture et à l'exil. Mais quand on a aimé Venise, on ne l'oublie pas : Foscari se fait criminel pour revoir le Rialto et le Lido. Son vieux père est déposé du rang suprême et, quand la cloche de Saint-Marc annoncera l'avènement de son successeur, le vieux doge tombera foudroyé par la douleur.

Verdi a trouvé des notes émues pour chanter ces grandes douleurs.

All'infelice Veglio
Conforta tu in dolore,
De' figli nostri in core,
Tu ispira la virtú.

Depuis la mort de Rossini, Joseph Verdi est le plus grand musicien contemporain : j'essaye le portrait de son génie.



II

LES AÏEUX DE VERDI



II

LES AÏEUX DE VERDI

Palestrina descendit du ciel où il conduisait le chant des anges.

Bach est leur Mentor : ils sont tous allés à l'école chez lui.

Beethoven est le premier, disait Rossini, Mozart est le seul. Dépouillant cette sentence d'immortalité de ce qu'elle peut avoir de trop subtil, je dirai : Mozart est le Dieu de la musique. Mozart, comme

son divin maître, l'enfant de Nazareth, enseigne à onze ans, dans le temple de l'art. Il en sait déjà plus que les docteurs de la loi. Il enseigne et il enchante, il explique et il émeut. Les papes, les empereurs, les rois de la terre, les cardinaux écoutent l'enfant avec respect, les filles des Césars avec des larmes dans les yeux. Le petit Mozart grandit et il écrit *Don Juan*, la bible musicale qui, avec *Guillaume Tell,* est la source de toute inspiration dramatique, de toute vraie harmonie, de toute vérité mélodique; cette bible sur laquelle vieilliront les commentateurs de tous les siècles, qui renferme tant de leçons et de profondes beautés que tous viendront, les uns après les autres, méditer ses versets sublimes et en rechercher les sens mystérieux et sacré. Mozart mourra à la fleur de l'âge, comme Raphaël,

avec deux couronnes de plus : celles du malheur et de la vertu. Comme Charles-Quint, il assistera à sa sépulture, son âme s'exhalera avec la dernière note de son *Requiem*, dans l'élan de la mélodie funèbre, son Thabor à lui ! Beethoven est le Milton de la langue musicale. Milton, les yeux fermés, a lancé son drame divin dans les abîmes du Dante. Aveugle illuminé ne pouvant voir la terre, il regarda son Dieu, et Dieu lui montra le paradis. L'éternité déchira pour lui son nuage. Beethoven, lui, n'entend plus les voix d'en bas ; mais son âme prête l'oreille et il entend les voix du ciel. Alors, du foyer de l'enthousiasme, il poursuit la mélodie, il la rejoint ; elle s'envole encore ; haletant, il recommence sa course, il l'atteint de nouveau et, plein d'un ravissement fougueux, il la saisit avec délire. Pergo-

lèse donne le frisson aux hymnes de la mort; son rythme devient un glaive, ses harmonies un calvaire. Haydn, tranquille et magnifique, répand ses clartés sereines et ses notes étoilées sur les splendeurs et les épopées de la création. Il chante avec les anges la nativité du Sauveur. Il a des joies d'enfant avec les bergers, et après avoir traduit les sept paroles de la croix dans son divin langage, fidèle à son empereur comme à son Dieu, il mourra en murmurant l'hymne qu'il lègue à sa patrie : « Que Dieu sauve l'empereur François ! » Haendel aime les colysées, les églises gothiques ; il a des inspirations épiques pour les héros d'Israël et pour Judas Machabée. Il reposera à Westminster, et pendant trois jours, dans un jubilé national, le peuple anglais se fera répéter les chants aimés de son

maître favori. La France aussi sera hospitalière à la gloire. Marie-Antoinette fera exécuter, par ordre, l'*Iphigénie*, de Gluck, et Houdon placera au foyer de l'Opéra le buste en marbre du Michel-Ange des sons. Rossini se fraye une route triomphale au milieu des monuments de ses grands devanciers. Avec le sourire du génie et du sarcasme, il semble dire à ses contemporains comme aux âges qui viendront : Mozart est Mozart et Rossini est son prophète. Railleur de son siècle, comme de sa propre gloire, Rossini jette, aux Italiens et aux Français de son temps, ces fines ironies dont il a le secret. Il a commencé par *le Barbier* pour finir par *Guillaume Tell* lançant comme un défi aux siècles passés et futurs le *trio* et le *finale* des Suisses. Meyerbeer brode les fleurs d'une mélodie

trop rare sur le plus savant des canevas. Il est patient. Il attendra son heure, douze ans s'il le faut. Comme Pénélope, il fera et défera vingt fois sa tapisserie jusqu'à l'arrivée d'Ulysse. L'époux arrivera, et le monde applaudira dans *Les Huguenots* l'art et la perfection arrivés à leur plus haut degré. Donizetti, pathétique et dramatique, a trouvé une corde de sensibilité qu'on ne lui ravira pas. Après *Le Barbier*, il trouve encore le secret d'amuser son siècle dans *Don Pasquale*. Plus original, mais moins élevé, le doux Bellini pénètre aussi jusqu'à la source sacrée des larmes. Mercadante, les frères Ricci, Ponchielli, Petrella, Boito et Marchetti ont leur part à l'illustration italienne. Ambroise Thomas, Gounod, Reyer maintiennent avec éclat le rang d'honneur que les auteurs de *Joseph*,

de *La Dame blanche*, de *La Juive*, de *La Muette*, de la *Symphonie fantastique*, de la *Damnation de Faust* et de *Carmen* ont donné à l'école française. Enfin, Richard Wagner, véritable Danton de la musique, à force d'audace, s'est imposé à l'adoration des déclassés de la mélodie, des énergumènes de l'instrumentation. Wagner après Berlioz, son maître, a été le plus puissant symphoniste de ce temps. Mais son dédain de la mélodie dissimule sa misère. Il ne la méprise pas chez autrui. Témoin, cette enivrante marche du *Tannhauser* qu'il a composée avec trois phrases du voisin : l'une de Weber, la seconde de Mendelssohn, la troisième de Meyerbeer. Inférieur à plusieurs de ces hommes illustres, moins pathétique que Donizetti, Verdi est dramatique entre tous, humain et vivant.

Je n'ai pas la prétention d'être un critique ; je n'ai pas non plus l'idée insensée de comparer le génie avec le génie : j'aime et j'admire toute beauté musicale, même chez M. Richard Wagner : je confesse ma foi, voilà tout.



III

LES PATHÉTIQUES ET LES DRAMATIQUES



III

LES PATHÉTIQUES ET LES DRAMATIQUES

J'AI dit que Verdi, aussi dramatique, souvent aussi élevé que Donizetti et Bellini, était moins pathétique. Qu'est-ce donc que le dramatique et le pathétique en général, en musique en particulier ? Un peu de dogmatique musicale est ici nécessaire. Soyons aussi brefs et aussi clairs que possible.

Vous entendez un coup de canon, au

moment où vous ne vous y attendez pas, une maison s'écroule devant vous, la terre tremble, un incendie dévore un village, l'effet que vous ressentez est absolument nerveux ou cérébral : voilà le dramatique.

Vous entendez un cri affreux, un homme s'est tué, vous apercevez une pauvre femme qui meurt de faim, un enfant dans les bras : voilà le pathétique.

Deux exemples vont résumer la question :

On conduit un criminel à l'échafaud, il se débat, il pleure, il pousse des cris, malgré le souvenir de ses forfaits, vous êtes homme, vous êtes ému : voilà le pathétique. Le couteau tombe, vous tressaillez d'horreur : voilà le dramatique.

Une maison est en feu, les pompiers accourent, vous faites la chaîne : voilà le dramatique. Un pompier apparaît, sau-

vant une femme ou un enfant : voilà le pathétique !

Ainsi donc, le dramatique s'adresse aux sens de l'homme. Il peut surprendre, émouvoir, intéresser, même sans être compris. Le pathétique est la répercussion immédiate des sentiments du cœur : c'est un décalque de l'âme humaine. Il faut que l'homme le vive immédiatement, l'ait vécu, ou qu'il sente qu'il peut le vivre de suite ou l'avoir vécu.

Le monde littéraire se divise en deux : les dramatiques et les pathétiques.

Les dramatiques sont : Homère, Sophocle, Dante, Shakespeare, Milton, Corneille, Gœthe, Chateaubriand, Victor Hugo. Les pathétiques sont : Virgile, Euripide, Pétrarque, Le Tasse, Racine, André Chénier, lord Byron, Walter Scott, Lamartine, Musset.

Shakespeare, Racine, La Fontaine et Molière sont à la fois des dramatiques et des pathétiques.

La même division se ferait dans tous les arts avec la même facilité. Occupons-nous du monde musical.

Les dramatiques sont : Haëndel, Bach, Gluck, Beethoven, Spontini, Cherubini, Weber, Meyerbeer, Berlioz, Wagner.

Les pathétiques sont : Haydn, Mozart, Schubert, Cimarosa, Rossini, Méhul, Donizetti, Bellini, Hérold, Chopin, Gounod, Ambroise Thomas.

Mozart et Rossini, et le dernier entre tous, sont à la fois dramatiques et pathétiques.

Prenons quelques exemples dans le monde musical.

Dans *Don Juan,* le commandeur arrive pour le banquet : voilà le dramatique

On entend le cri d'épouvante de Zerline que Don Juan va violer : voilà le pathétique.

Dans *Guillaume Tell* « Mon père, tu m'as dù maudire » : voilà le pathétique. Le *trio des Suisses :* voilà le dramatique.

La musique symphonique exprime rarement des sentiments bien déterminés. Elle reste dans le vague, dans le rêve. Cependant, elle peut exprimer clairement la douleur et la gaîté.

Choisissons dans Beethoven un morceau quelconque : la *marche funèbre* de la *Symphonie héroïque :* voilà le dramatique. Écoutez le même sujet chez Chopin : voilà le pathétique.

La *Marche funèbre* de Chopin, un des chefs-d'œuvre du génie humain en musique, a été devinée et traduite par

Lamartine lorsqu'il a écrit *Le Chrétien mourant* :

Mais qu'entends-je, au moment où mon âme s'éveille ?
Des soupirs, des sanglots ont frappé mon oreille,
Compagnons de l'exil, quoi ! vous pleurez ma mort ;
Vous pleurez, et déjà dans la coupe sacrée
J'ai bu l'oubli des maux et mon âme enivrée
Entre au céleste port !

Une dernière comparaison :

Sur le prélude de Bach, Gounod a bâti un *Ave Maria* brillant, mais théâtral : voilà le dramatique ; Schubert, lui, fait couler dans le flot de ses mélodies les larmes d'une mère : *Ave Maria :* voilà le pathétique.

Nous l'étudierons quand le moment sera venu, en comparant les deux œuvres où Donizetti et Verdi ont répandu le maximum de leur cœur et de leur passion : *Lucie de Lamermoor* et *La Traviata.*

IV

VERDI



IV

VERDI

L'objectif de la vie de Verdi a été d'appliquer la science musicale à l'effet de la mise en scène. Il n'a pas forcé la note comme Meyerbeer qui, pour les besoins de sa cause, défigurait l'histoire et même la géographie ; mais il a voulu des scénarios qui fussent propres à son tempérament musical.

C'est là le secret de sa puissance dramatique, celui de sa popularité.

Comme musicien il procède de Donizetti. L'immortel auteur de *Lucie* est bien son maître en mélodie, en harmonie. Bientôt il s'échappera de la tutelle du maître, il se dégagera de la formule que Donizetti tenait lui-même de Rossini, leur créateur et leur dieu à tous.

Est-ce un bonheur pour lui ? Que d'autres plus autorisés répondent à cette question. Donizetti, qui occupa le premier rang, après le rang suprême, était trop spiritualiste pour Verdi. La muse de *Lucie*, plus noble, plus pathétique encore que celle de *La Somnambule*, mais sa proche parente, était trop chaste, trop douce pour la Muse nouvelle, s'adressant plus aux sens qu'au cœur.

Après tout, comme Crébillon qui répondait à ses critiques : — « Corneille a pris le ciel, Racine a pris la terre, il ne

me restait plus qu'à prendre l'enfer », Verdi peut s'écrier : — « J'ai laissé à chacun sa gloire et sa tâche, je suis de mon siècle ; j'en ai les qualités et les défauts. J'ai suivi en musique le mouvement intellectuel et littéraire de mon temps ; si Victor Hugo, Alexandre Dumas avaient péché, eh bien ! je serais jugé avec eux, en noble compagnie ! »

La qualité maîtresse chez lui, c'est la clarté, la clarté qui conduit à la vérité, principe absolu de la beauté. Comme il la possède, il la demande aux collaborateurs de son œuvre. C'est à cela, soyons-en certains, que nous devons le choix de trois scénarios français pour trois de ses chefs-d'œuvre. La clarté, c'est l'honneur de l'esprit français. C'est à elle que nous devons d'être, avec notre langue, les interprètes des rois et des peuples, de

parler la langue du droit international et de la justice. Verdi a demandé à notre pays des clartés brillantes comme ses mélodies.

Il est des attractions mystérieuses entre les musiciens et les poètes. Verdi s'est emparé de Victor Hugo comme Beethoven s'est emparé de Gœthe.

Pour comprendre entièrement Gœthe il a fallu Beethoven. Il y avait une affinité extraordinaire entre ces deux hommes de génie. Ils régnaient tous les deux sur un empire où il aurait été difficile de les atteindre : l'empire des nuages.

La première chose que je demande au Ciel, à la beauté, à l'âme comme à l'intelligence, c'est la lumière : je veux voir clair. Eh bien ! l'œuvre de Verdi pour moi est transparente. C'est un pur cristal. J'y lis mot à mot les inspirations, les

passions du Maître, comme aussi ses faiblesses et ses inégalités.

Verdi a emprunté à Victor Hugo les sujets de *Ernani* et de *Rigoletto* ; à Alexandre Dumas, celui de *La Dame aux Camélias*. Mais cet emprunt est une création nouvelle. Greffée sur la première, elle lui donne un brevet d'immortalité. Victor Hugo s'opposait à la traduction de *Rigoletto* en français. Alexandre Dumas, plus profond, plus délicat, plus modeste, écrivit : — « Dans cinquante ans qui se souviendrait de *La Dame aux Camélias* ? Verdi l'a rendue immortelle ! »

Verdi, au début de sa carrière, n'a pas hésité. Brave comme le Manrique de son *Trouvère,* il est entré armé de pied en cap dans l'arène musicale.

La plupart des amateurs estiment qu'il a eu plusieurs manières ; je ne le crois pas. Verdi a développé, perfectionné ce

qu'il sentait en lui, il est resté lui-même. Certes, il n'a pas méconnu les innovations modernes, mais il en a fait un choix. En fondant les formes mélodiques anciennes avec les procédés harmoniques modernes, il en a fait un tout qui est bien à lui.

Nous allons pénétrer dans le sanctuaire verdien. Je suis de ceux qui n'appartiennent à aucune école, à aucune théorie. Je ne connais ni les préférences, ni les exclusions systématiques. Les Alpes et les frontières du Rhin n'existent pas pour moi : j'ai la prodigalité du cœur. Je ne marchande mes génuflexions à aucun des dieux de l'Olympe musical. Si sur mes autels j'adore Rossini, ce n'est pas une préférence ; c'est un charme exceptionnel, un attrait incomparable, une fascination mystérieuse. Cette fascination, Richard Wagner la subissait, et ceux qui ne la subissent pas sont bien à plaindre.

V

ERNANI — LE TROUVÈRE — LA TRAVIATA



V

ERNANI — LE TROUVÈRE — LA TRAVIATA

Si j'avais à choisir dans l'écrin merveilleux où vingt-cinq brillants forment la couronne musicale de Verdi, je les prendrais tous. Ils sont de la même famille. Que chez l'un ou chez l'autre quelques rayons jettent plus ou moins d'éclat, peu importe ; le collier est homogène. La comparaison est ici hors de saison. Elle n'aura sa raison d'être que lorsque, au

point de vue du pathétique, je mettrai *La Traviata* en présence de *Lucie*. D'ailleurs, s'il est difficile pour les maîtres, pour les gens du métier, de porter un jugement assuré sur les œuvres de leurs rivaux, quelle autorité pourriez-vous accorder à des profanes comme moi ? Je suis de ceux qui mettent sur la même ligne *Nabucco, Ernani, I Lombardi, I due Foscari, Les Vêpres Siciliennes*, *Rigoletto, Le Trouvère*, *Il Ballo in Maschera*, *La Traviata*, *Aïda*, *Otello,* mais qui ont cependant une préférence ; la mienne est pour *Ernani*.

C'est pour moi de toutes les partitions du maître, celle qui est la plus *verdienne*. C'est là que, presque à l'aurore de sa carrière, éclatent avec le plus de force les qualités du maître : le brio, l'entrain, la vigueur, la clarté, une passion parfois

brutale, mais intense. On y trouve le germe, l'idée même de tout ce qu'il fera de beau, de dramatique, plus tard. On y trouve à foison les morceaux d'ensemble dont il a le secret. Les contrastes formidables y abondent. L'œuvre de Victor Hugo, dramatique, puissante, mais outrée et sans âme, y revêt sous la lyre de Verdi une grandeur inaccoutumée, une poésie et une sensibilité inattendue : le grotesque du dénouement disparaît, il devient presque émouvant. Le son du cor de don Gomès se fond dans les harmonies du compositeur. Et puis *Ernani* renferme la page la plus magnifique de toute l'œuvre de Verdi : la *scène du tombeau de Charlemagne*. Maurel était sublime dans le rôle de Charles-Quint.

De tous les opéras de Verdi, c'est celui qui, transporté à l'Opéra de Paris, ferait

le plus d'effet. Il prête entre tous à la mise en scène.

Le Trouvère a été représenté à Paris après *Les Vêpres Siciliennes*. Il excita un enthousiasme qui n'eut de précédents que dans celui qui éclata à la première de *La Favorite*. Aujourd'hui les gogos disent que « *Le Trouvère, ça* n'existe pas ». Ils s'expriment de la même façon sur le compte d'Alfred de Musset.

C'étaient donc de bien misérables juges que ceux qui assistaient au *Trouvère* le 17 janvier 1861 ! Et pourtant ils s'appelaient Rossini, Meyerbeer, Auber, Halévy, Berlioz, Carafa, Adam, Berryer, Thiers, Cousin, Victor Hugo, Lamartine, Sainte-Beuve, Jules Janin, Paul de Saint-Victor, Pontmartin, Alexandre Dumas, et *tutti quanti*.

Le jugement rendu sur *Le Trouvère* le fut à l'unanimité. Ce n'était ni *Don Juan* ni *Guillaume Tell*, mais une œuvre pleine de force, de mélodie, avec cette crânerie verdienne qui faisait dire à Rossini : — « Verdi, c'est oune musicien avec oune casque. »

On rencontre dans *Le Trouvère* de belles cantilènes, des récitatifs dont l'un est digne de ceux de *Guillaume Tell*. Le *Miserere* suffirait à sa gloire. Avec un chant à l'unisson et un duo des plus simples, Verdi a composé un drame complet. Mais il ne nous faut pas oublier le trio du deuxième acte. Il n'est pas, en musique, un morceau plus hardi, plus vigoureux. Il a fallu le génie de Verdi pour que cette gamme ascendante lancée avec une furia incroyable vers le ciel ne dégénérât pas en vacarme au lieu de trans-

porter le public. Quand la Penco, Graziani et Fraschini chantaient le trio, on aurait dit que la voûte de la salle Ventadour allait éclater en morceaux.

La Traviata est, je crois, la bien-aimée de Verdi. Elle ne fut pas accueillie, d'abord, avec faveur. A la *Fenice* de Venise on avait eu le tort de la jouer en habit noir.

Ce qui constitue la puissance de Verdi, c'est qu'il crée un personnage nouveau dans le personnage même que le poète lui a fourni. *La Traviata* n'est plus, sous le rythme inspiré du maître, *La Dame aux Camélias*. L'œuvre d'Alexandre Dumas est belle, elle est vraie, elle est sympathique ; elle n'est pas chaste. Verdi, sans pouvoir en faire une *Lucie*, l'a comme inspirée, comme ennoblie. On a de la pitié pour *La Dame aux Camélias* ; on a des

pleurs pour *La Traviata.* Chez Alexandre Dumas le drame est poignant, il reste profane. Chez Verdi, il est christianisé. Cette femme nouvelle s'incarne dans des mélodies enivrées de tendresse et de passion contenues. Le troisième acte est un chef-d'œuvre et le *lever de rideau* du quatrième une perle. On dirait une fine dentelle tissée avec les derniers fils qui retiennent Violetta à la vie.

J'ai promis de mettre la *Lucie* de Donizetti en présence de *La Traviata* de Verdi : c'est ce que j'essaierai dans le chapitre suivant.



VI

LUCIE DE LAMERMOOR — LA TRAVIATA



VI

LUCIE DE LAMERMOOR — LA TRAVIATA

Ce sont, nous l'avons dit, les deux œuvres où Donizetti et Verdi ont dépensé le plus d'âme.

Les deux sujets choisis par eux marquent le niveau entre le summum pathétique des deux compositeurs.

Donizetti a emprunté son sujet à un des plus beaux poèmes d'amour de Walter Scott. *Lucie de Lamermoor* est avec

Ivanhoë la plus touchante des épopées de celui qui, avec Shakspeare, Byron et Milton, porte un des quatre grands noms du Parnasse anglais. Rebecca dans *Ivanhoë* et Ravenswood dans *Lucie*, voilà les deux figures les plus noblement amoureuses que nous a peintes Walter Scott, poète, philosophe, historien et peintre à la fois.

Dans *Lucie de Lamermoor* Walter Scott nous raconte une histoire d'amour éternellement vraie, éternellement belle. Lucie est parée de toutes les grâces de la femme, de toutes les vertus de la chevalerie amoureuse et chrétienne.

Walter Scott n'a pas fouillé, comme Balzac, un coin de la société bourgeoise du XIXe siècle, ou comme Dumas, il n'a pas chevauché à la grâce de Dieu et de son génie à travers l'histoire de son

pays, en la travestissant et la refaisant au gré de sa fantaisie. Non, il a fouillé comme Shakspeare, et mieux que Shakspeare peut-être, le cœur de l'homme et surtout le cœur de la femme. Il a créé des types éternels qui vivront la vie de tous les siècles. Il a composé des épopées qui sont de véritables tours de force, des miracles de vérité historique. De même que Shakespeare s'est servi des chroniques de Cynthia pour écrire *Othello* et *Roméo et Juliette* et *Le Marchand de Venise*, de même Walter Scott a trouvé dans les chartriers de l'Ecosse et de l'Angleterre des histoires vraies dont il a fait des poèmes admirables. *Hamlet* à part, Ravenswood, l'Antiquaire, Louis XI, l'Abbé, Marie Stuart, Ivanhoë, Rebecca, Elisabeth, Buckingam, Flora Macdonald sont des caractères plus vrais que ceux

du grand dramaturge anglais. Shakespeare a plus de vigueur, Walter Scott a autant d'imagination et plus de vérité.

La création du caractère de Ravenswood est supérieure à celle d'Othello. La jalousie qui met le poignard à la main des maris est vieille comme le monde. Les anciens en ont raconté les drames avant Shakespeare : l'amour superbe et révolté de Ravenswood, c'est du nouveau. Avant Walter Scott on connaissait Héro et Léandre, Pétrarque et Laure, Roméo et Juliette, les résignés de l'Amour. Pétrarque, l'évangéliste de l'amour, écrit sa propre passion avec la plume des anges ; il met aux pieds de Dieu ses amours malheureuses. C'est au ciel qu'il donne rendez-vous à Laure. Ravenswood n'est pas de la même race. Il a au fond de son âme des trésors d'amour, mais aussi d'ana-

thèmes et de malédictions pour les infidèles et les traîtres. Ravenswood est l'incarnation à la fois et la fin d'une race illustre et malheureuse.

Walter Scott a donné une poésie souveraine à cette fin d'une lignée de héros. Il ensevelit le dernier des Ravenswood dans un suaire tissu par l'orgueil héréditaire et par l'amour.

J'ai dit que Walter Scott avait créé des types. Dans *Lucie de Lamermoor*, tous et toutes doivent rester vivants et humains pour l'éternité. Lucie, Asthon, Edgard, le vieux Caleb, devront être consultés par tous ceux qui voudront être vrais et grands dans la vérité simple.

Pour traduire en musique le chef-d'œuvre de Walter Scott, il fallait un grand amoureux. Un seul homme pouvait le faire : Donizetti. Ni Rossini, ni Mo-

zart, ni Gluck n'auraient réussi. Certes, musicalement parlant, ils auraient écrit une partition peut-être supérieure ; mais pas un d'eux n'aurait su pleurer des pleurs de Lucie et de Ravenswood. Mozart est larmoyant, mais ne pleure pas ; Gluck lui, toujours majestueux, a des douleurs académiques. Plus magnifique, plus sublime, trois fois plus génial que Donizetti, Rossini n'était pas de complexion amoureuse. Il ne connaissait pas l'Amour-passion, celui qu'il fallait posséder pour l'incarner dans Ravenswood.

Littéralement enlevé par les plus jolies femmes et les plus grandes dames d'Italie, composant ses opéras dans les palais de Venise et de Bologne, les villas des environs de Milan et de Naples, où Rossini aurait-il trouvé le combat, cette lutte, cette infortune qui sanc-

tifie l'amour et le canonise passion ?

Rossini avait eu des amourettes, mais jamais une de ces passions saintes qui remplissent la vie. S'il avait aimé, l'auteur du foudroyant trio de *Guillaume Tell*, celui de l'apparition stupéfiante de Ninus aurait laissé dans son œuvre des traces fulgurantes des sentiments qu'il portait en lui. Son génie universel a deviné l'amour. Il apparaît dans *Demetrio et Polibio*, dans *Armide*, dans *Otello*, dans *Bianca et Faliero*, dans *Semiramis*. Le prodigieux musicien fait parler l'amour, il ne l'a pas ressenti ; et s'il ne l'a pas ressenti, s'il en a éprouvé les béatitudes, les voluptés, il n'a pas éprouvé ses souffrances. Or il fallait pouvoir souffrir avec Lucie et Ravenswood. Donizetti, amoureux fou d'une princesse napolitaine, a souffert avec eux et la postérité souffre

avec ses cantilènes divines ; et c'est là sa gloire. Donizetti a été le plus pathétique de tous les musiciens.

Je ne referai pas ma description de la *Lucie* : il y a cinq ans elle a paru dans *Le Figaro ;* Lucie est inalysable. Depuis la première note jusqu'à la dernière, Donizetti nous fait gravir avec lui le calvaire de l'amour. Son orchestre sanglote, prie, espère, supplie, agonise. Je ne parlerai ni du célèbre septuor, inspiré, d'ailleurs, il faut le dire, du quatuor de *Bianca et Faliero* de Rossini, ni de la scène des tombeaux, chef-d'œuvre que personne, pas même Rossini, n'a surpassé, ni même, psychologiquement parlant, égalé. Je citerai les dix-huit mesures d'orchestre qui suivent les mots :

Elle approche, Lucie,
C'est elle,
Quelle pâleur mortelle.

Donizetti a renfermé dans ces dix-huit mesures, sublimes, déchirantes, tout le poëme de Walter Scott.

Alexandre Dumas, dans *La Dame aux Camélias,* a raconté l'histoire vraie et touchante d'une femme du demi-monde, devenue amoureuse de son amant, d'un amour désintéressé. Le roman fit grand bruit à Paris et dans un certain monde. Mais il n'est pas nécessaire de dépenser beaucoup d'encre et de mots pour démontrer que ceci est un fait exceptionnel, un incident très rare dans le demi-monde en question et qu'il est impossible d'en faire un type.

Verdi a tiré de cette anecdote touchante et sensuelle à la fois tout le parti que son génie pouvait en tirer. Il y a répandu de la tendresse, des flots de

mélodie, il y est constamment dramatique et à plusieurs reprises il y est pathétique. On comprend cependant la distance qui sépare *La Traviata* de la *Lucie de Lamermoor*.

Les morceaux de *La Traviata* vraiment pathétiques sont les suivants :

Au premier acte, la cavatine :

Quel est donc le trouble charmant?

Au second acte, l'admirable crescendo qui se termine par cette phrase enivrante en si bémol

Adieu, je t'aime !

Au troisième acte, l'arrivée du père et le repentir du fils qui s'agenouille.

Au quatrième, le passage suivant :

A toi, mon bien aimé, le portrait
Qui fut jadis la fraîche et sainte image
De celle qui t'aimait.

Tout le reste n'est que dramatique et

ne dépasse pas l'amour tel qu'il est exprimé dans *Le Trouvère*, *Ernani* ou *La Jérusalem*. Violetta même, en mourant, ne nous intéresse pas plus que Léonor ou Dona Sol.

Il est des lois de morale éternelle que la plus belle musique du monde ne peut nous forcer à rejeter.

Quoi qu'il en soit, de toutes les œuvres de Verdi *La Traviata* est assurément la plus mélodique et la plus attendrie.

Il m'est impossible de ne pas évoquer ici le souvenir de l'incomparable Traviata, Adelina Patti.

Le Seigneur alors était plein de miséricorde pour les pâles humains. C'est l'heure où leurs oreilles n'étaient pas en sang, que dans un cauchemar de pistons, de trombones, d'ophycléides, leurs tempes ne bourdonnaient pas, que leur cerveau ne

se ramollissait pas à la recherche de l'incompréhensible : c'est à cette heure-là que Dieu nous envoyait la joie et la lumière. Le ciel de l'art s'illuminait et brillante entre les plus brillantes, une étoile aimée nous annonçait que les portes de l'enfer ne prévaudront pas contre la divine mélodie.

C'était en plein ciel de Rossini, de Donizetti, de Verdi, du Verdi de *La Traviata,* que Adelina Patti apparaissait.

C'était en 1863 et 1864, j'occupais le fauteuil du balcon n° 2 de la salle Ventadour. Quelle voix ! Quel frémissement dans la salle ! Quel ensorcellement dans tout Paris ! On fut tellement stupéfié par cet organe inénarrable que la jalousie fut, pendant six moix, comme chloroformée. Elle se réveilla cependant. On attaqua le style, la méthode. J'en parlai

un soir à Rossini. Il me dit : « Comment vous écoutez ces bêtes-là ! » (textuel). On accusa aussi la diva de dénaturer la musique du *Barbier*. J'en reparlai au divin maestro. Il me dit : « Quelle est la fou...e bête qui vous a dit cela ? » (textuel).

Certes, sa constitution physique ne lui permettait pas de jouer avec avantage les rôles de force du répertoire : les Valentine, les Desdemona, car elle n'avait pas le *sacré chien* de la Malibran, de la Frezzolini ou de la Cruvelli, mais elle n'en était pas moins dramatique à son heure. Dans la scène de folie de *La Linda*, il y avait un moment où la jeune artiste rien que par un instinct génial obtenait des effets que d'autres avaient acquis à la suite de longues études. Sa figure, dont la beauté est un peu celle d'une gi-

tana andalouse, s'idéalisait. Sa tête devenait celle d'une Niobé taillée dans le plus pur marbre de Carrare.

Oh ! la grande artiste, la gentille diva que cela faisait ! Rien qu'en y pensant, on sent des frissons de jeunesse vous courir sous l'épiderme.

Reprenons notre excursion dans les domaines de Verdi. N'oublions pas *Rigoletto.*

On croit rêver quand on se rappelle que Victor Hugo s'opposa à la traduction française de *Rigoletto* (le Roi s'amuse). Verdi a été, comme toujours, créateur dans le drame de Victor Hugo. Il l'a presque réhabilité. Victor Hugo, l'homme des mauvaises passions, le fabricant de vers sublimes par la forme et par l'image, mais où il ne manquait

que la foi, l'amour, le patriotisme, trois vertus qui seules font le poète, avait trouvé aimable et parisien à la fois de traîner dans les bouges et les courtilles les fleurs de lys de saint Louis. Et il avait choisi pour héros de cette aventure infâme, le vaincu de Pavie qui de sa défaite fit dans le cœur des Français sa plus grande victoire ; car il avait tout perdu, fors l'honneur. François Ier avait usé cinq grandes épées et, pour qu'on le vît de plus loin, il avait un panache blanc de cinq pieds de haut. Le roi chevalier avait créé nos lois, notre jurisprudence, nos académies. Richelieu, Louis XIV et Napoléon n'ont eu qu'à achever l'édifice. Tel est le roi que Victor Hugo, ce patriote devenu radical parce que la royauté légitime, la royauté de Juillet, l'empire et la république nouvelle ne voulaient

pas de lui, a voulu traîner dans la boue. Paris, dans un jour de saturnales, a payé la dette de l'histoire. En plaçant le cercueil de Victor Hugo sous l'arc de triomphe de nos victoires, en arrachant la croix du Panthéon, pour y placer l'enveloppe putréfiée du poète, Paris lui a élevé un monument digne de lui : l'orgueil et l'impiété se noient dans le plus immense des ridicules.

Verdi a jeté sur les turpitudes et les difformités du drame de Victor Hugo les voiles magnifiques de ses harmonies, de ses miséricordieuses mélodies. Où trouver dans *Le Roi s'amuse* cette scène de folie, tour de force du maître, supérieur peut-être, à celui qui enfanta le célèbre *quatuor* ? Où trouver l'équivalent de ce quatuor dans le drame du poète français ? Ce quatuor magnifique n'est

pas, d'ailleurs, une chose nouvelle dans l'œuvre de Verdi. Il a le don particulier des morceaux d'ensemble. Ils abondent dans ses partitions et sont tous dignes de lui. Le trio d'*Attila*, le quatuor de *Simon Boccanegra*, le trio des *Lombardi*, le quatuor du *Ballo in Maschera*, le finale de *Don Carlos*, sont de la même race que le septuor d'*Ernani* et le quatuor de *Rigoletto* ; l'un le plus somptueux, l'autre le plus dramatique.

Donnons un souvenir à *Macbeth*, aux *Masnasdieri* ; regrettons que Verdi ait eu l'idée malheureuse d'essayer une *Jeanne d'Arc*, qui est la moins bonne (je suis poli) de ses partitions ; et disposons-nous à suivre Verdi sur le théâtre du Caire et à admirer *Aïda !*

VII

L'AFRICAINE — SEMIRAMIS — AÏDA



VII

L'AFRICAINE — SEMIRAMIS — AÏDA

L'ORIENT qui subjugua les croyances, les arts, les lettres, les esprits et les cœurs, devait captiver les musiciens. Rossini, Gluck, Verdi, Meyerbeer, Félicien David devaient s'inspirer de l'éclat de son soleil, de l'ardente poésie de son climat et de son histoire. Les deux *Armide* (celle de Gluck et celle de Rossini), *Le Siège de Corinthe*, *Moïse*, *Sémiramide*, *Nabucco*, *Aïda*, l'admirable sym-

phonie *Le Désert*, *Lalla-Rouck*, *Le Calife de Bagdad* et *Lakmé* sont nées de l'attraction du génie latin pour les choses de l'Orient.

Dans cette nomenclature incomplète, Rossini entre, à lui tout seul, pour quatre partitions de premier ordre : l'*Armide*, moins belle symphonie que celle de Gluck, mais plus passionnée, plus orientale, plus mélodique ; *Le Siège de Corinthe* où se trouve la *célèbre bénédiction des drapeaux ; Moïse*, dont l'*introduction*, le *finale du troisième acte* et la *prière* comptent parmi les plus sublimes inspirations du génie musical et *Semiramis*, dont nous nous occuperons incessamment avant d'analyser rapidement *Aïda*.

Meyerbeer ne pouvait échapper au charme magnétique de l'Orient. Seulement, avec son tempérament dramatique,

porté vers les extrêmes, il s'est fait découper dans l'absurde et le grotesque, un libretto où toutes les insanités géographiques, historiques, psychologiques et sociales se coudoient. Offenbach aurait pu écrire vingt opérettes avec les cinq actes du poème comique que Meyerbeer a sauvé, immortalisé par son génie. Si jamais la puissance, la magie de la musique a pu éclater dans toute sa gloire, c'est certainement dans *L'Africaine*. Meyerbeer a revêtu de pourpre et d'or les haillons, les guenilles, les nudités du fabricant de livrets d'opéras qui a osé signer ce pot-pourri de sottises. Mais le grand homme de musique a eu beau faire, la musique n'a pu donner au poème le caractère oriental qui lui manque. On a bien fait d'appeler l'héroïne *L'Africaine*, car, dès son entrée sur scène, Selika a

plus l'air d'une camarade de Robinson Crusoë que d'une princesse hindoue.

Mais le *Chœur des Evêques* (qui figurerait mieux dans une plus grande cérémonie : l'ouverture d'un Concile, le Sacre des Empereurs, ou le baptême de Constantin, par exemple), tout le quatrième acte, sans compter une foule de curiosités mélodiques et symphoniques assurent à *L'Africaine* une place réservée dans l'œuvre du célèbre maëstro berlinois.

Wagner qui a calomnié Meyerbeer, dont il était jaloux, a eu raison une seule fois dans ses critiques de l'œuvre de celui qui fut son maître, son bienfaiteur, son précurseur : c'est au sujet de *L'Africaine*. Ce n'est pas le poème que Wagner jalouse, c'est la partition dix fois supérieure à toutes celles qu'il a composées. Meyerbeer aurait pu lui répondre :

« Musicien, vous trouvez que la musique prend une trop grande place dans le drame lyrique : ceci est un suicide, si ce n'est un parricide ; soit. Mais choisir pour sujets d'opéras des légendes stupides où l'inceste, l'adultère, l'immonde et le sacrilège se disputent la préférence, il y a de quoi absolument en être fier ! »

Après avoir dit quelques mots des partitions qui précèdent, je m'arrête sur *Semiramis :* ce sera la meilleure préface de l'examen de l'*Aïda.*

Semiramis et *Aïda* sont les deux partitions où deux grands musiciens ont le mieux trouvé, le mieux observé, d'un bout à l'autre, la couleur locale ; tous deux ont triomphé de la même difficulté ; car, si Rossini n'a pas été contemporain de Ninus, Verdi n'a jamais mis les pieds

en Égypte. Tous deux ont écouté et recueilli dans leur génie les échos du passé. Dans une vision de feu, aux accords de la lyre qui a enfanté chez eux tant de chefs-d'œuvre, Babylone, Ninive, Thèbes et Memphis se sont levés devant eux dans toute leur splendeur, avec leurs hautes tours, leurs murs de géants, leurs jardins suspendus, leurs temples, leurs pyramides, leurs sphinx : avec un papier rayé et sept notes, le divin génie de la musique a reconstruit ces cités fameuses, et chaque soir peut les promener sur tous les théâtres du monde ; et n'y eût-il plus une ville debout ; n'y eût-il plus un livre ou un parchemin redisant le passé, les pâtres, les chameliers se transmettront les uns aux autres ces beaux airs souvenirs des vieux temps : *bel raggio ! céleste Aïda !*

Aujourd'hui que de tant de chefs-d'œuvre il ne reste plus que la mémoire, que bien des années s'écouleront avant que tant d'œuvres merveilleuses ne soient rendues à l'admiration universelle, on nous saura gré de saluer au passage l'ombre immortelle de *Semiramis*.

Il n'est pas un opéra sur la terre qui ait inspiré une admiration aussi fanatique. *Semiramis* a eu son culte, ses prêtres, ses fidèles, et quels fidèles ! Ecoutons Méry :

« Dans la majorité des hommes, il y a une œuvre qui se présente, à tort ou à raison, à leur esprit, avec un attrait incomparable, une fascination mystérieuse, un charme exceptionnel, c'est la *Semiramide* de Rossini. J'ai vu jouer le chef-d'œuvre à Marseille, au mois de juillet, dans une salle chauffée à quarante de-

grés Réaumur, et à Paris, au mois de janvier, avec quinze degrés et pas un adepte ne manquait à son poste. Pourquoi ? Je n'en sais rien. J'ai demandé des éclaircissements aux plus anciens *semiramistes*, Armand Marrast, Cabarrus, Meyerbeer, Berryer, général Mellinet, Mme Malibran et tous ne m'ont pas répondu. Pourquoi ? Un seul homme a le secret, c'est Rossini ! et le dieu ne parle jamais ! »

Un soir, à Venise, Rossini trouva sur sa table le poème d'un inconnu. Il entendit comme la voix de Dieu qui lui disait : « Prends et lis. » Il prit, il lut. C'était une vieille histoire, une légende perdue dans la nuit des siècles, mais tout illuminée de cette spendeur orientale, qui flotte sur les premiers âges du monde. Les parfums des roses se mêlaient à l'odeur du sang. Comme le roi de Dane-

marck, Ninus, avait été assassiné par sa femme, Semiramis, et l'ombre de Ninus apparaissait et demandait vengeance. Rossini relut Dante, pendant la nuit, et résolut d'écrire un des plus hauts chefs-d'œuvre que l'homme ait jamais enfanté. Une fois décidé, Rossini recueille tous les secrets de l'initiation antique ; il oublie la mélopée grecque, la mélopée biblique. Il crée des formules, il a même l'air de s'en souvenir. Il fait éclater ces merveilleuses vocalises dont il a le secret, les arabesques de perles, mélodieux commentaires de l'amour. Dans certains passages de l'œuvre, il donne à cet Orient plein de rayons, à ce peuple du soleil toute l'exubérance de la flore asiatique. A cette formidable et voluptueuse Babylone qui suspend ses jardins et ses fleurs tropicales sur l'Euphrate, il donnera ses festons,

ses guirlandes de vocalises éblouissantes. Seulement, comme dans son sublime *Otello*, lorsque la mélodie chante la joie et la fête, l'orchestre dit : *tu mourras !* Qui peut connaître les secrets du génie lorsqu'il écrit à son insu, sous la dictée de Dieu ?

Je n'ai pas le dessein d'analyser le chef-d'œuvre ; mais en souvenir du divin maître, je redirai l'apparition de Ninus. Rossini, qui a composé *Le Barbier* en treize jours, a travaillé deux mois sur cette page colossale.

« Un coup de foudre retentit au sommet du tombeau de Ninus, un bruit de solfatare mugit dans l'orchestre ; un cri lugubre annonce une épouvantable apparition. Le silence se fait. Sémiramis attaque le fameux *Qual mesto gemito.* Une tempête de terreur passe dans la salle. L'or-

chestre ne parle plus qu'en notes tristes et stridentes. Le tam-tam marque le pas du spectre vengeur encore invisible. Des plaintes intermittentes s'élèvent de la foule. On entend des lamentations, des rires, des râles d'agonie, des spasmes de délire, des mots qui laissent tomber leur dernière syllabe, des sanglots arrêtés sur les lèvres par le frisson de la terreur. Le tombeau de Ninus s'ouvre et le spectre du roi paraît sur le seuil. - Un cri lamentable sort de la foule. Jamais dans Rama on n'entendit de pareilles désolations. Les femmes lancent au ciel le désespoir des gammes désolées. L'orchestre a des accords inouïs. Sémiramis veut parler. La voix glacée du spectre la foudroie. Ninus adresse à Arsace un seul mot qui retentit comme un coup de tonnerre, puis la vision disparaît. Alors le paroxysme

de terreurs folles éclate dans toutes les têtes ; la musique a une attaque de folie. Les voix stridentes donnent une idée de ces clameurs immenses que poussaient les villes maudites incendiées par le feu du ciel. »

La *Semiramis* est une œuvre prodigieuse, de la même taille, dans un autre genre et avec plus d'intérêt dramatique, que *Guillaume Tell*. Jamais l'inspiration ne fait défaut un seul moment au musicien ; jamais on ne rencontre une trace de défaillance, une mesure de remplissage, un trait-d'union vulgaire. Cette musique revêt toutes les variétés de la nature et prend toutes les voix du monde extérieur.

Trente ans sont passés et j'entends encore la *Marchisio* chanter *bel raggio*, cascade de notes d'or, plus douce à l'o-

reille que le murmure des fontaines sous les magnolias des jardins suspendus. Et j'aperçois le maître dans sa loge, avec Berryer et Meyerbeer : il n'a pas regardé une seule fois la scène; mais lorsque avec l'ombre de Ninus le drame des épouvantements va commencer, il devient grave. On fait silence dans la loge comme dans la crypte funèbre.

O miei verdi anni,

comme chantait Maurel d'une façon sublime dans *Ernani ;* pourquoi n'êtes-vous plus là !

Je ne quitterai pas *Semiramis*, sa musique, à la fois rayonnante et funèbre, toujours vraie, pathétique et troublante, sans redresser une erreur accréditée au sujet des vocalises rossiniennes. On s'imagine que Rossini a créé une *musique à roulades*. Non seulement il ne l'a pas

inventée, mais il a été le premier à la corriger, à la réduire à de justes mesures, à la supprimer quand son génie l'a cru nécessaire. Tous ses prédécesseurs, tous, sans exception, ont usé et abusé des vocalises et des roulades. Ils ont une excuse bien simple. A leur époque, les compositeurs étaient les esclaves absolus des chanteurs, tous exigeaient des *ornements,* des *agréments*, c'est-à-dire des vocalises. Mais mieux que cela, dans chaque partition, il y avait des points d'orgue qui donnaient au chanteur le droit de composer des exercices pour faire valoir leurs voix. Tant que c'étaient des grands ou des grandes artistes, il n'y avait aucun mal à cette licence ; mais lorsque les points d'orgue étaient exécutés par des maladroits, l'œuvre du maître était déshonorée. Rossini détruisit cet abus. « Si

vous voulez des roulades, dit-il, soit; mais c'est moi qui les écrirai et vous serez tenus à les exécuter telles que je les ai composées. »

Ce raisonnement à La Palisse n'a pas besoin de commentaires, c'est aussi simple que deux et deux font quatre: passons à *Aïda*.



VIII

AÏDA



VIII

AÏDA

Le 7 février 1872, la salle de la *Scala* de Milan faillit s'écrouler sous les bravos enthousiastes. Rappelé trente-deux fois, Verdi se montra huit fois sur la scène. Après le finale du deuxième acte, les artistes lui offrirent un témoignage de la reconnaissance des Milanais. Sur un coussin de soie blanche figurait le modèle d'un sceptre que les familles patriciennes

de la ville faisaient exécuter pour lui. Ce sceptre est en ivoire avec l'étoile du génie en diamant ; le nom d'*Aïda* est en rubis. Sur un rameau de laurier en pierres précieuses est inscrit le nom de Verdi. Au bas, sont gravées les armes de Milan et de Busseto.

La partition d'*Aïda* n'appartient pas à tel système, à telle école. Elle est le résumé des progrès accomplis dans certaines parties accessoires de l'art musical. Verdi pour moi n'a eu qu'une manière. Le jour où il a voulu l'abandonner, comme dans son *Otello*, elle s'est cramponnée à lui et l'a forcé, par des continuelles réminiscences, à rester l'homme génial d'*Ernani*, du *Trovatore* et de *Rigoletto*. Verdi dans *Aïda* reste italien d'une façon absolue. *Aïda* ruisselle de mélodies, elle en est ensoleillée. On y sent les brises tièdes et

embaumées qui courent le long de la Riviera, où Guido Reni a vu lever son *Aurore.* De race italienne, *Aïda* est née en Ethiopie. Elle brûle les encens d'Arabie, mais elle se parfume avec les roses de Pœstum et les iris de Florence. Comme les Croisés qui rapportaient le sable de la Judée pour sanctifier le sol natal, Verdi a transporté aux pieds des Pyramides l'humus sacré de la terre italienne. A côté des grands palmiers il a fait croître les magnolias de Catane et les rosiers d'Albenga. Les calomniateurs de Verdi ont prétendu que le frère de Donizetti, mort douze ans avant la création d'*Aïda,* lui avait envoyé du Bosphore cette chanson ineffable, accompagnée par les harpes, dans la coulisse : c'est une erreur. Mais le maître, ce qui n'est pas, eût-il introduit dans sa partition quelques inspirations orientales,

cela n'entamerait en rien son originalité. Le *ranz des vaches*, développé, agrandi par Rossini, est un joyau de plus à sa triple couronne. Mais ces airs voluptueux, ces frémissements des voix lointaines, ces murmures adorables sur les bords du Nil, le chant des prêtresses, tout cela est sorti du cœur comme de l'inspiration du Maître.

Verdi, l'antithèse faite homme, comme Victor Hugo, a voulu se surpasser dans la scène du souterrain où vont mourir Rhadamès et Aïda. Cette opposition des chants pieux et sensuels à la fois, qui s'élèvent en haut, et de l'agonie amoureuse des deux amants, est saisissante : est-elle vraisemblable ? Le poète et l'artiste chez Verdi n'ont-ils pas surpris la bonne foi du compositeur ? Nous allons bientôt exprimer nos doutes à ce sujet.

Ce qui donne un rang spécial à *Aïda*, dans l'œuvre de Verdi, ce n'est pas un orchestre plus savant ; je n'ai cure de la science chez un homme de génie comme Verdi : il peut s'en passer. Peu m'importe aussi une mise en scène qu'avec de l'argent on peut se procurer partout et qui ruine les directeurs de théâtre : ce qui est la gloire d'*Aïda*, c'est une couleur locale incroyable. On dirait que Verdi a passé sa vie en Orient. De la première note à la dernière tout est oriental dans la partition ; symphoniquement, harmoniquement, mélodiquement.

Je ne fais pas l'analyse technique de la pièce, je passerai vite sur la partition. Cependant je citerai parmi les beautés nombreuses d'*Aïda*, la cavatine du ténor : *Céleste Aïda*. La camarilla des impuissants avait décrété qu'il n'y aurait plus

de romances. Et voilà que Verdi leur en sert une, toute humide de tendresse, de mélodie. Et les bonzes sont forcés de l'admirer pour ne pas être convaincus d'imbécillité.

Tandis que ces monstres barbares
Poussaient d'insolentes clameurs,
Le dieu, poursuivant sa carrière,
Versait des torrents de lumière
Sur ses obscurs blasphémateurs.

Je ne serais pas un critique loyal si je ne tempérais mon admiration de quelques réticences. En plein soleil les astronomes assurent que les taches de l'astre sont plus visibles.

Je ne puis comprendre pourquoi un génie fécond comme Verdi a eu la faiblesse d'emprunter au finale des *Martyrs* de Donizetti une très grande partie de son finale. Aucune erreur à ce sujet ; c'est le même ton, la même mesure, les mêmes

notes. Je regrette également, tout en l'admirant, comme je viens de le faire, dans le finale du dernier acte, une absence de toute vraisemblance. Matériellement, comment *Aïda* a-t-elle pu s'introduire dans le souterrain ? Et si elle s'y est introduite, malgré les gardiens du temple, et sans doute avec une échelle de poche, comment a-t-elle pu y vivre, ne fût-ce que vingt-quatre heures ?

Moralement et matériellement, comment, en face d'une mort terrible, sous les froidures d'un caveau de pierre, les deux amants ont-ils de si jolies choses à se dire ? Que Cymodocée et Eudore, les deux martyrs chrétiens, aient des visions célestes, la veille d'être livrés aux bêtes, qu'ils chantent leur amour qui va se confondre à l'heure suprême dans l'amour de Dieu, soit ; mais arrivés en face des lions

et des tigres, leur seul duo d'amour sera le signe de croix, le baiser d'adieu, l'offre de leurs vies au Seigneur. Telle était la situation indiquée. Rhadamès devait se jeter dans les bras d'Aïda et tous deux tomber foudroyés par la douleur, pendant que là haut, dans le temple, les prêtres et les prêtresses auraient continué leurs chants. Quelques notes funèbres à l'orchestre, et puis tout était dit.

On me saura gré dans cette revue — passée à bride abattue — des partitions orientales, de n'oublier ni *Samson et Dalila* ni *Salambô.*

Je ferai précéder mon jugement sur *Samson et Dalila* d'une déclaration de principes. Un littérateur n'a pas le droit de s'attribuer ni la prose, ni les vers du prochain. Un prosateur qui donnerait dix

lignes de Bossuet comme étant de lui, un poète qui parerait sa poésie de dix vers du voisin, passerait pour un plagiaire. Pourquoi accorderait-on aux musiciens cette immunité ? Ils sont, quand ils agissent comme eux, plus coupables que le poète et le prosateur ; car la langue musicale, avec des deux mille combinaisons, est plus riche que la langue parlée et écrite. Ce principe admis, je puis m'occuper de *Samson et Dalila*.

On trouve dans les deux ballets des phrases mélodiques de *Robert le Diable*, de *L'Africaine*, de *Faust*. Quant au dernier chœur, au troisième acte, un vrai chef-d'œuvre, il est emprunté à un psaume de Marcello. Je défie qu'on me prouve le contraire, il n'y a que les ignorants ou les élèves de M. Saint-Saëns qui pourraient le nier.

Le duo célèbre du deuxième acte est fort beau : est-il dans la vérité ? Ce duo, qui me rappelle bien quelque souvenir qu'il me plaît d'écarter, a idéalisé la passion la plus vraie, la plus intense. Est-ce bien là le langage d'une coquette ? Et M. Saint-Saëns n'aurait-il pas dû se souvenir de la scène de *Don Juan* où l'accompagnateur se moque des paroles chantées ? Il y a bien dans l'orchestre de M. Saint-Saëns un bruit de roues hydrauliques, mais je ne me rends pas bien compte de ce que le compositeur a voulu nous dire.

M. Saint-Saëns est « un contrepointiste impeccable ». Je ne puis jamais lui entendre adresser ce compliment sans me rappeler « l'incorruptible Robespierre ». Voilà une étrange assimilation. M. Saint-Saëns est un galant homme qui n'a ja-

mais fait couper le cou à personne. Alors pourquoi ce mode de rapprochement ? Ne serait-ce pas parce qu'il a coupé le cou à la gaîté française ? L'auteur de *Samson et Dalila* est-il né pour le théâtre ? *Henri VIII*, *Ascanio*, *Proserpine* et *Phryné* n'ont pu tenir longtemps l'affiche. Qu'il contrepointise et qu'il recontrepointise. Il a aimablement écrit une *Symphonie en ut mineur* en souvenir de Beethoven ; il est bien capable d'essayer une *Création* et un *Guillaume Tell* en souvenir d'Haydn et de Rossini ; en bon chrétien qui pardonne trois heures d'ennui, je lui souhaite le meilleur succès.

Ces considérations absolument personnelles mises de côté, il est certain que M. Saint-Saëns joue de l'orchestre comme du piano, admirablement. Il n'y a jamais avec M. Saint-Saëns de querelle entre

les trois grandes familles d'instruments. Les cordes, les bois, les cuivres font bon ménage. Il excelle à distribuer les groupes sonores et connaît par cœur la faculté impressive des timbres. Avec de si magnifiques facultés symphoniques, pourquoi ne pas rester triomphalement chez MM. Colonne et Lamoureux?

Cette partition occupe à l'Opéra une place à laquelle elle n'a pas droit. L'opéra a été créé pour charmer, pour plaire, pour captiver. Le sujet de *Samson et Dalila* est celui de l'oratorio; sa place n'est pas à l'Académie de musique; mais surtout ce qui aurait dû l'en éloigner c'est un libretto d'un ennui crevant. On en peut mourir. Je ne reproche pas au malheureux poète d'avoir oublié la mâchoire d'âne avec laquelle Samson tua trois mille Philistins; a-t-il eu peur d'une

confusion? Il a même pu oublier les trois cents renards qui se tenaient par la queue et qui, une torche dans les reins, mirent feu aux moissons des Philistins; mais faire répandre à Israël une telle quantité de larmes que la salle de l'Opéra en est submergée, y substituer subitement sans crier gare des ballets qui arrivent là comme mars en Carême ou comme une valse de Strauss à une messe de mort, c'est jeter un défi à l'esprit français, à la joyeuseté parisienne.

La musique est digne du libretto. Malgré la rubrique, la science impeccable de M. Saint-Saëns et son orchestration, la musique de *Samson et Dalila* est sépulcralement assommante. La musique des ballets vient l'égayer un peu; mais autant que ce qui est ridicule peut être gai et attrayant. Quant aux réminiscences,

dans *Samson et Dalila*, il y en a beaucoup. La mémoire du dilettante est inquiète à chaque mesure : est-ce du Bach, du Haëndel, du Marcello ? Le prélude est dans son rythme et son mouvement une imitation du prélude du *Stabat*, de Rossini, la mélodie à part, bien entendu. Le chœur des Israélites précédé du solo en ut mineur est pris aux *Rameaux* de Faure.

Consolons-nous un peu avec *Salambô*. Le roman de Flaubert est intéressant et dramatique ; par moments il est lourd et pesant. A partir du milieu du récit Salambô et Matho, les deux héros, disparaissent pour ainsi dire. M. du Locle a pris du roman tout ce qu'il fallait pour écrire un libretto poétique, bien découpé, pathétique jusqu'au dernier vers. M. Reyer, reconnaissant dû lustre que

Rose Caron avait donné à sa *Valkyrie*, a écrit pour elle son meilleur rôle. La tragédienne y est incomparable. Il y a de la Rachel et de la Malibran dans son jeu. *Salambô* est un peu moins géniale que *Sigurd*, mais un peu moins bruyante, plus homogène. D'un bout à l'autre M. Reyer y a répandu une souveraine poésie. Ce n'est pas un chef-d'œuvre musical peut-être ; mais c'est un chef-d'œuvre de couleur locale. Le duo sous la tente, entre Salambô et Matho, est une des pages les plus pathétiques du répertoire de l'Académie nationale de musique.

Finissons avec Rose Caron. Au dernier acte, le talent de la grande artiste prend des proportions épiques. Elle lève le bras comme pour frapper Matho, Matho la regarde ; dans son regard Salambô lit tout le poème de sang et d'amour que le héros

mercenaire a écrit pour elle. Au lieu de le frapper, elle se frappe ; mais elle ne déclare pas encore son amour. Elle attend, et ce n'est que lorsque Matho s'est frappé lui-même que la mystique fille d'Hamilcar se livre. Le masque sublime de Rose Caron raconte tout cela. Jamais le drame n'a rencontré une plus admirable interprète ; il faudrait remonter à la Malibran dans Desdemone ou à la Pasta dans *Roméo et Juliette*, de Bellini.

J'ai écrit les vers suivants pour la sublime Salambô, Rose Caron :

DERNIÈRE PENSÉE DE MATHO.

O la toute adorée ! On dit que la victime
Au moment où le fer pénètre dans son sein
Conserve dans ses yeux les traits de l'assassin
Et même après sa mort peut dénoncer son crime.
Ainsi quand ton ami va cesser de souffrir
Fais entr'ouvrir son cœur avant la sépulture ;
On en verra sortir ta divine figure :
Car, meurtrier divin, tu m'auras fait mourir !

M. Reyer a aussi le bonheur de voir sa *Salambô*, et l'absence de Mme Caron triple d'une façon heureuse. Mme Bosman est une cantatrice exquise, elle y est souvent admirable. Mlle Bréval, dont la voix et la physionomie ont des parentés avec Rose Caron, est une belle Carthaginoise.



IX

LES TROIS *OTHELLO*



IX

LES TROIS *OTHELLO*

Verdi m'a fait l'honneur de m'appeler « un convaincu » ; je ne serais pas digne de ce compliment si je ne commençais pas mon étude sur les trois *Othello* par celui de Rossini !

A tout seigneur tout honneur ! Rossini est Rossini et Verdi est son prophète !

Mais parcourons d'abord, à marches forcées, le poème des trois *Othello* : celui de Shakespeare, puis ceux du marquis

Berio et d'Arrigo Boïto. Aucun d'eux n'a créé le sujet. Il est emprunté à Giraldi Cinthio : *Cento novelle*, *part I décade 3*, *nouvelle 7*, *pag. 313-321*, *Venise 1608*.

Donc tout le monde avait le droit de puiser et de s'inspirer à cette source légendaire.

Pour juger impartialement les libretti du marquis Berio et de M. Boïto, il faut être également impartial dans l'examen du drame de Shakespeare. L'œuvre tout entière du grand dramaturge est placée tellement haut dans l'opinion des lettrés et des illettrés qu'y toucher semblera téméraire. J'aurai cette témérité, en plaçant Lamartine devant ma poitrine. La page suivante de l'auteur immortel des *Méditations* sera mon bouclier :

« On a affecté dans les dernières années, dit Lamartine, de subalterniser Ra-

cine et de lui préférer Shakespeare et ses imitateurs français et allemands. Nous vous parlerons bientôt de Shakespeare et nous vous en parlerons avec l'étonnement sublime qu'on éprouve à l'aspect du géant du drame moderne. Il est la grandeur, mais Racine est la beauté. La masse, quelque étonnante qu'elle soit, ne peut se comparer à la perfection. Shakespeare, selon nous, prend l'homme dans ses mains puissantes et lui fait plonger ses regards dans les abîmes, tantôt sublimes, tantôt vertigineux du cœur humain. Racine, lui, prend l'homme dans ses mains sanctifiées par la piété et lui fait tourner les regards vers les profondeurs et les sérénités du firmament plein de divinité. L'un regarde en bas, l'autre regarde en haut ; mais en bas sont les ténèbres, là haut la lumière, fille et splendeur de l'Éternel.

« Voilà la différence entre les deux hommes. L'un émeut et passionne, l'autre édifie et divinise. L'un est terrible, l'autre est beau.

. . . .

» L'émotion par *le laid* s'appelle tout simplement l'horreur. Nous voulons, nous, l'émotion par *le beau.* »

Shakespeare est presque toujours grand, souvent il n'est pas beau, très souvent il est grossier et ordurier. Or, le Beau, émanation de Dieu, est toujours grand, tandis que le Grand souvent n'est pas beau. Il ne peut y avoir de beauté sans grandeur, tandis qu'il peut y avoir de la grandeur sans beauté. Le laid peut être grand comme il peut être petit : le Beau ne peut pas *n'être pas grand.* La *Vision d'Ezéchiel*, de Raphaël, qui n'a pas trente centimètres carrés, est aussi

grande que la fresque du *Jugement dernier*, de Michel-Ange. C'est la dimension, la surface agrandie par le génie et la beauté. Le laid, le difforme, je l'ai dit, peuvent avoir leur grandeur : cette grandeur relative n'a rien de commun avec la beauté.

L'*Othello* de Shakespeare a encore plus de vigueur que de grandeur. Peu de pages sont belles, mais elles sont belles d'une suprême beauté. Au point de vue psychologique, il faut en rabattre beaucoup de la croyance que le poète anglais a traité la question de la jalousie de main de maître. Non. Shakespeare n'a pas dit le dernier mot sur ce sujet. Molière et Walter Scott et Byron peut-être auraient mieux vivisecté le cœur humain.

Le caractère de Iago, un des trois principaux personnages du drame, est invrai-

semblable. Pour faire croire à la possibilité d'un pareil monstre, il fallait donner à sa conduite infâme des motifs autrement sérieux que ceux donnés par le dramaturge anglais. Ou bien, comme dans le *Faust*, faire sortir le diable de terre, sans crier gare, pour les besoins de la cause. Iago en veut à Othello ; mais il ne sait pas encore ce qu'il fera. Il cherche, il tâtonne. Son siège n'est pas fait. Or c'est là ce qui différencie le héros de Shakespeare de ceux de Molière. Dès le début du *Tartuffe*, du *Misanthrope*, de *L'Avare*, on sait à quoi s'en tenir sur les faits et gestes de Tartuffe et de Harpagon.

« L'avancement se fait par apostille et par faveur », nous dit-il. Cette raison n'est pas bonne : plus tard il dira : « qu'il soupçonne le More d'avoir... sa femme. » Ceci est mieux ; mais il n'est pas sûr de

ces outrages. Enfin, il se montre tel qu'il est dans la confession qui suit :

« Il en est d'autres — qui tout en affec-
» tant les formes et le visage du dévoue-
» ment — gardent dans leurs cœurs la
» préoccupation d'eux-mêmes — et qui
» ne jetant à leur seigneur que des sem-
» blants de dévouement — prospèrent à
» ses dépens... Ce n'est, le ciel m'est
» témoin, ni le devoir, ni l'amour qui me
» font agir — mais, sous leurs dehors,
» mon intérèt personnel. »

D'autres taches doivent être observées sur l'astre shakespearien. Le premier sentiment que l'on devait deviner dans l'âme d'Othello, c'est l'amour. Or, c'est la vanité qui se fait jour chez lui, aux premières paroles qu'il prononce :

« Les services que j'ai rendus à la Seigneurie parleront plus fort que ses

plaintes. On ne sait pas tout encore. Quand il y aura honneur à s'en vanter, je révèlerai que je tiens la vie et l'être d'hommes assis sur un trône ; et mes mérites sauront, à défaut d'autres titres, sourire à la fortune hautaine que j'ai conquise. »

Iago conseille à Cassio de prier Desdemone d'intervenir auprès d'Othello. L'idée est géniale ; mais l'insistance de Desdemone, qui n'aime pas Cassio, cette insistance auprès d'Othello est absurde. Cette couture de fil blanc suffit pour enlever à *Othello* la place d'honneur que les Anglais et les Français peu patriotes veulent lui donner.

Desdemone n'est plus une sainte victime ; c'est une sainte bête qui, vraiment, fait l'impossible pour rendre fou de jalousie son mari. L'histoire du mouchoir n'est

pas heureuse, non plus. Comment Emilia, qui aime Desdemone, livre-t-elle si facilement le mouchoir de son mari ? Quelle est la femme qui n'aurait pas été intriguée par la demande du mouchoir ? Le dilemme suivant devait se présenter à son esprit : ou Iago la trahissait, elle, ou il voulait trahir sa maîtresse. Je ne trouve pas non plus que les combats, livrés par l'amour et la jalousie dans l'âme d'Othello, soient assez violents et bien nombreux. Trois scènes sont admirables : celle où Iago et Roderigo vont réveiller le vieux Brebantio. Quoique triviale et écrite dans un langage à faire rougir des pompiers, il y a là une énergie et un pathétique superbe.

« Juste en ce moment même, un vieux bélier noir est monté sur votre blanche brebis. Levez-vous ! levez-vous ! éveillez

à son de cloche les citoyens en train de ronfler, ou autrement le diable va faire de vous un grand-papa... Voulez-vous des petits-fils qui vous hennissent au nez? Vous voulez avoir des étalons pour cousins et des gorets pour alliés ! »

Est-ce assez réaliste ? Il est vrai qu'à côté de ce langage ignoble, Shakespeare se rappelle le beau parler de Dante et de Pétrarque, et il met dans la bouche de Desdemone une déclaration d'amour qu'on croirait sortie de la bouche de Béatrix ou de Laure. « Elle me dit », c'est Othello qui parle, « que si j'avais un ami qui l'aimait, je lui apprisse seulement à répéter mon histoire et que cela suffirait à la charmer. »

Le récit d'Othello devant le doge est un chef-d'œuvre. Le dernier acte serait sublime si, après la mort de Desdemone,

il n'y avait pas d'insupportables longueurs. Ce n'est qu'un long plaidoyer d'Othello pour se disculper. Il met beaucoup trop de temps avant de se tuer. Le dénouement de l'*Otello* de Rossini est autrement beau et vrai.

Il y a là un discours philosophique qui n'est ni dans la situation, ni dans le caractère, ni dans l'éducation du More. Le marquis Berio et Rossini l'ont rejeté et ils ont bien fait.

— « Eteignons d'abord cette lumière et puis (montrant Desdemone) éteignons celle-là ; si je souffle sur toi, ministre de flamme, je puis ressusciter ta clarté première, pour peu que je me ravise. Mais la sienne, une fois éteinte, je ne sais pas où est le feu prométhéen qui pourra la rallumer ! Quand j'aurai cueilli cette rose, je ne pourrai plus lui rendre sa sève vi-

tale. Il faudra qu'elle se flétrisse : je veux la respirer sur sa tige. »

Mais le naturel revient et la fin des adieux d'Othello à Desdemone est sublime :

« Sois ainsi quand tu seras morte, et je vais te tuer et je t'aimerai après... Encore un, c'est le dernier ! »

Passons à l'*Otello* de Rossini. Le marquis Berio a écrit le libretto jour par jour, sous la surveillance de Rossini, âgé alors de vingt-cinq ans, un mois après l'exécution du *Barbier de Séville*.

C'est d'abord une mise en scène sans pareille dans l'univers. On est sur la *piazetta* à Venise. En face Saint-Marc et le Palais ducal, puis la lagune *Saint-Georges-le-Majeur*. La foule a envahi les *Procuraties*. Le *Lion de Saint-Marc* flotte à

tous les vents. Le doge et le Sénat prennent place sur une estrade.

On entend les cloches et le canon.

Otello débarque, il comparaît devant le doge.

Il exprime sa gratitude dans un cantabile triomphal ; mais sa première pensée, c'est l'amour. Dans un *libretto*, où le poète ne peut naturellement s'étendre comme dans un drame parlé — car sans cela les représentations dureraient trois jours, comme dans la *Tétralogie* de Wagner, — le marquis Berio a fait naître la jalousie chez Otello avec une rare habileté. Il tombe sous le sens que tous les apprêts du mariage de Desdemone avec Roderigo, toutes les résistances du père, encore plus que les conseils de Iago, devaient mettre le cœur du More à la torture et le préparer à sa jalousie mortelle.

Le dernier acte, n'y aurait-il même pas la musique de Rossini, est une merveille dramatique. Le gondolier passe sous les fenêtres ; il chante ces beaux vers de Dante :

Il n'est pire douleur
Que de se souvenir des jours heureux
Dans l'adversité.

Ce chant de douleur pénètre comme un glaive dans l'âme déjà affolée d'affliction de Desdemona. Son père l'a abandonnée, mais non pas sa mère qui est morte. Elle se réfugie dans les souvenirs de l'enfance. Sans s'en rendre compte, elle ressent déjà les affres de la mort et, comme les mourants, elle se rejette en arrière, aux portes de la vie. On lui chantait le *Saule* quand elle était petite. Elle aperçoit sa harpe, elle la prend. Un critique de talent, mais absolument fantaisiste, a reproché à Ros-

sini l'emploi de la harpe, instrument démodé, dit-il. La plaisanterie est bonne. D'abord, la harpe est tellement peu démodée, qu'on en fait un abus scandaleux dans l'orchestre moderne où, même dans des opérettes, on fait intervenir trois ou quatre harpes. Mais la harpe était l'instrument du temps. L'aimable M. Bellaigue ignore qu'une harpe conservée pendant quatre siècles au musée Marosini à Venise, et attribuée à Desdemone, a été achetée 100,000 francs par le comte d'Arundel ?

Au pied d'un saule Isaure
Assise avant l'aurore
Supplie, appelle, implore
L'ingrat qu'elle aime encore...
Et sur son front déjà pâli
L'arbre s'incline et pleure aussi.

La brise fugitive,
Le flot baignant la rive

Mêlent leur voix plaintive
A sa douleur si vive
Et sur son front déjà pâli
L'arbre s'incline et pleure aussi.

Pâle et sombre verdure
Sois ma triste parure,
Au cœur est ma blessure,
Je meurs aimante et pure,
Incline-toi, mon front pâli !
La tombe seule offre un abri.

Cette romance, belle en italien, est encore charmante dans la traduction.

Chaque couplet est interrompu par des coups de tonnerre. Les éclairs illuminent la chambre fatale. Tout-à-coup, dans la tourelle, le More apparaît. Il tient une lanterne d'une main, de l'autre un Canigar. Il paraît et disparaît ; cela est d'un effet saisissant. Il entre. La scène est aussi belle, mais plus vraie que celle de Shakespeare. Mais ce qui dans cet acte assure la supériorité à celui du mar-

quis Berio, c'est la mort d'Otello. Cette mort est une idée de génie. Otello n'a pas besoin qu'on rassure sa conscience. Il n'y a pas d'hésitation chez lui. Il aime Desdemone, elle n'est plus, il ne peut plus vivre, il se tue. Dans Shakespeare, il est absolument douteux que Othello se fût tué si Desdemone eût été coupable. Il a fallu batailler une demi-heure pour lui prouver l'innocence de Desdemone. Alors, il se tue et le drame finit sur des vers touchants. Mais cela est bien loin de la spontanéité du coup de poignard qui réunit Otello à Desdemona chez Rossini.

Après Shakespeare et Berio, il restera peu de chose à dire de l'*Otello* d'Arrigo Boïto. Il a supprimé purement et simplement l'acte à Venise, évitant prudemment le récit d'Otello devant le doge et la scène

fameuse de Roderigo et Iago vont réveiller Brabantio. Le drame commence dans Chypre. Il est calqué d'ailleurs sur celui de Shakespeare avec cette particularité qu'il accentue encore davantage les côtés barbares de l'œuvre shakespearienne. Otello, chez M. Boïto, est absolument une bête fauve. M. Boïto a modifié aussi le caractère indécis d'Iago. Et là je ne peux que le féliciter. On sait du moins à quoi s'en tenir. C'est le génie du mal, sorti de je ne sais où, pour les besoins de la cause. Mais on n'a pas besoin, comme pour le Iago de Shakespeare, de se creuser la tête pour trouver un prétexte à l'infâme conspiration du scélérat.

M. Boïto a accéléré le dénouement après la mort de Desdemone. Il faut encore l'en féliciter. Mais il a supprimé les sublimes adieux adressés par Shakespeare à Des-

demone endormie. Enfin Verdi voulait écrire un *Otello* ; M. Boïto a eu le talent de deviner les parties où non seulement le cygne de Busseto ne pourrait atteindre des hauteurs rossiniennes, mais encore celles où sa muse non épuisée, mais fatiguée par quarante ans de gloires mélodiques, pourrait avoir quelques défaillances.

Examinons les partitions.



X

L'*OTELLO* DE ROSSINI



X

L'*OTELLO* DE ROSSINI

Lorsque Rossini cessa d'écrire pour le théâtre, à trente-sept ans, il avait composé quarante-trois opéras.

Cinq de ces opéras, chefs-d'œuvre immortels, se trouvent au sommet de la pyramide rossinienne. Ils sont tous égaux, chacun dans leur genre. Ce sont : *Le Barbier de Séville, Otello, Moïse, Sémiramide, Guillaume Tell.* Je ne sais si plus tard on

pourra les égaler. Assurément, ce sera dans un genre différent. Dans notre petite planète, depuis six mille ans les grands hommes sont rares, mais presque tous de la même taille. Il n'a pas été donné au génie humain de dépasser une certaine limite. A l'océan intellectuel, Dieu a dit : « Tu n'iras pas plus loin ! »

Quand Rossini n'aurait écrit dans son extrême jeunesse que l'*Inganno Felice*, *Tancredi* « œuvre céleste », dit Stendhal, et *Demetrio e Polibio*, il serait classé parmi les premiers maîtres d'Italie ; lorsque à vingt-six ans, à un mois d'intervalle, il eut écrit *Le Barbier* et *Otello*, sa gloire ne connut plus de bornes. Il aurait pu s'arrêter là et ne craindre aucun rival. « La gloire de cet homme, dit Stendhal, ne connaît d'autres bornes que celles de la civilisation, et il n'a pas trente ans ! »

On me saura gré de faire connaître l'opinion du public parisien lorsqu'en 1821 *Le Barbier* et l'*Otello* firent leur entrée triomphale dans notre opéra. Voici le jugement de Boiëldieu : c'est une trouvaille :

« *Otello* continue à attirer une foule enthousiaste. La querelle qui s'est élevée entre les admirateurs de Mozart et les partisans de Rossini vient uniquement de ce que, de part et d'autre, les mots sont mal définis. J'ai dit que l'auteur d'*Otello* et du *Barbier* était plus dramatique qu'aucun de ses prédécesseurs et de ses rivaux. Le mérite dramatique est indépendant du style. En admettant, ce qui n'est pas, que le style du célèbre compositeur ne soit pas d'une pureté académique, il n'en restera pas moins acquis que les partitions de Rossini sont plus parlantes, plus expressives, plus dramatiques que celles

des maîtres les plus renommés. Que m'importe que Mozart soit plus harmonieux, s'il est moins vrai ! Voyez son *Figaro* ; ce n'est qu'un excellent musicien ; celui de Rossini est un comique qu'on ne pourra jamais égaler. Comparez *Don Juan* et *Otello* ; il y a, dans la musique de Rossini, je ne sais quoi de vivant, d'actuel qui se mêle plus intimement avec nos goûts et nos impressions. Dans *Don Juan* Mozart est plus magnifique ; dans *Otello* Rossini est plus dramatique. »

Après le musicien Boiëldieu, écoutons les deux grands poètes Musset et Lamartine, et appuyée sur ces trois colonnes de porphyre, la petite chapelle que je dédie à l'*Otello* du divin Maître sera solide.

« On ne saurait trop louer l'*Otello* de Rossini ; je ne sais pas s'il passera de mode, car la mode en musique est ef-

frayante. Mais pour nous qui sommes de notre temps, l'opéra d'*Otello* est un chef-d'œuvre.

» Dans la tragédie anglaise la passion conduit tout. Dans l'opéra une fatalité terrible, inexorable, domine. Depuis le moment où l'action commence jusqu'à celui où elle s'achève, la victime est dévouée. La musique respire constamment la plus sombre mélancolie ; en dépit des roulades et des *concetti* chantés qui s'y trouvent, tous les motifs sont tristement frères ; tous s'appellent, s'enchaînent, de plus en plus sombres jusqu'au dernier ; celui qui annonce l'arrivée de la mort dans la chambre nuptiale et qui semble le chœur invisible des démons qui poussent à la mort. »

Après Musset, Lamartine :

— « En Italie j'ai entendu l'*Otello* de

Rossini, cet homme sans parallèle parmi les hommes vivants, qui a plus de poésie, de vibrations, de littérature inarticulée dans une de ses notes que son siècle entier dans toutes ses œuvres. »

Je devrais m'arrêter. Quelle valeur peut avoir mon jugement après celui de nos deux grands poètes, après celui de l'auteur de *La Dame blanche*, écrivant dans *Le Moniteur* ? Je continuerai cependant la tâche que je me suis imposée.

Pour bien saisir l'*Otello* de Rossini en particulier et l'œuvre de ce grand homme en général, il faut apprendre, si on ne le sait pas, et se souvenir, si on l'a su, que, en musique comme dans tous les arts, le vrai mérite est de se rapprocher de la nature. Or, examinons l'homme, l'animal et le monde insensible et voyons ce qu'il s'y passe, au sujet des sons. Le rire et les

pleurs de l'homme se traduisent en vraies roulades, en vocalises. Les duos, les trios, les morceaux d'ensemble y sont en permanence. Dans les conversations animées, dans les discussions, il n'y a absolument que les gens bien élevés qui ne parlent pas tous à la fois et encore !... toute personne un peu gaie a un penchant à fredonner. Aux heures de tristesse peu de personnes échappent au besoin de se rappeler une romance triste. Passons aux animaux. Le chant des oiseaux est une vocalise éternelle : les rugissements des bêtes fauves ne sont pas des vocalises, mais elles ne ressemblent en rien à un récitatif. Si vous prêtez l'oreille aux voix de la nature insensible, partout, zéphirs, vents, tempêtes, roulements du tonnerre, tout est une roulade et une vocalise sans fin. Et c'est en étu-

diant ces concerts naturels que l'on a créé la musique symphonique où le récitatif n'existe réellement pas, où les instruments vocalisent tout le temps.

Si, après cette démonstration basée sur la nature et le bon sens le plus élémentaire, on veut reprocher à Rossini des roulades absolument obligatoires et qui donnent une vie singulière à sa musique, il n'y a plus qu'à jeter une pelletée de terre sur les cendres de l'intelligence musicale en l'an du Seigneur 1894.

Pénétrons dans le chef-d'œuvre. Je ne partage pas l'admiration de Stendhal pour l'ouverture. C'est une page symphonique traitée de main de maître. Mais elle ne me prépare pas assez au drame terrible qui va se dérouler. C'est la seule restriction que l'on peut apporter à l'éloge d'*Otello*. Ouvrons l'écrin et énumérons les joyaux

qui frappent le plus. Le récitatif d'*Otello* est superbe. Il est entremêlé de teintes de tristesse dans l'accompagnement. Au moment où le chant d'Otello parle du triomphe l'orchestre dit : *Tu mourras !* La cantilène *Ah ! in voi gia sento* résonne plus haut qu'une fanfare de victoire. Pourquoi Tamagno ne le chante-t-il pas ? Il ferait courir l'univers. Le finale *Cuor d'un padre amante* est un des chefs-d'œuvre de Rossini.« On peut dire, dit Cherubini, qu'aucun des rivaux de ce grand maître n'a pu s'élever à un morceau semblable. » Le terzetto est très beau. Mais la nouvelle entrée d'Otello est incomparable. La lutte des deux ténors est au-dessus de toute louange. « Dans la cantilène de ces trois mots : *Virtù, costanza, amore,* Rossini, dit Stendhal, a été l'égal de Mozart dans le genre où il a le plus approché de la per-

fection. Il est impossible de rien écrire de plus beau en musique et en même temps de plus vrai, de plus fidèle et de plus éminemment dramatique, c'est le véritable accent de la passion. » Tout le monde connaît : *Empia ti maledico*. C'est l'effet le plus fort que la musique puisse produire. L'admirable duo entre Otello et Iago, le trio fameux *Ah vieni, nel tuo sangue;* le passage célèbre : *Se il padre m'abbandona* nous conduisent au dénouement, à la page immortelle où Rossini est l'égal de Dante et de Shakespeare. Là, que Rossini fût ou non d'une nature amoureuse, il a atteint dans la peinture de l'amour de plus hautes cimes. Le jeune compositeur s'est montré même plus profond que Dante.

La barcarole du gondolier est la preuve de ce que j'avance. Dante a écrit ceci,

qui est un blasphème philosophique :

Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria.

Alfred de Musset a protesté dans des vers superbes contre cette assertion du vieux gibelin. A toute âme bien née le souvenir d'une mère ou d'une amante est trois fois saint, trois fois béni aux jours de l'affliction :

Dante, pourquoi dis-tu qu'il n'est pire misère
Qu'un souvenir heureux dans des jours de douleur ?
Quel chagrin t'a dicté cette parole amère,
Cette offense au malheur ?

Et c'est à ta Françoise, à ton ange de gloire
Que tu pouvais donner ces mots à prononcer ;
Elle qui s'interrompt, pour cônter son histoire,
D'un éternel baiser.

Le grand homme qui, en six semaines, a écrit *Le Barbier* et *Otello* a répondu à Dante, en le traduisant. Il commence sa

cantilène dans le sens de Dante. La phrase musicale a l'ampleur comme la tristesse amère du chant de *L'Enfer* :

Nessun maggior dolore.

Mais à la reprise un souvenir de tendresse passionnée fait place à la douleur. C'est des hauteurs de l'enthousiasme que Rossini fait retomber le chant dans les profondeurs du malheur.

Je m'arrête : car il faudrait citer note par note tout le troisième acte, la *romance du Saule*, écrite par Rossini avec des spasmes et des sanglots, la *prière*, le *duo* avec *l'air de la calomnie* du *Barbier* qui serpente dans l'orchestre : le temps et la place me manquent.

La Malibran était sublime dans le rôle de Desdemona. « Elle chante la romance du *Saule*, dit Ernest Legouvé. A la ving-

tième mesure le public était conquis, à la fin de la première strophe il était enivré, à la fin du morceau il était fou. La romance du *Saule* est la poésie même. C'est l'inspiration la plus élevée d'un des plus grands maîtres qui aient existé. On ne rend pas plus ou moins bien de pareils airs, on les rend tout à fait ou pas du tout. La Malibran chantait *Le Saule ;* les autres l'ont solfié. »

C'était bien là la Maria-Felicia de Musset, la cantatrice incomparable dont le cœur était aussi grand que le génie. Un soir, elle jouait Desdemona avec cette passion incandescente, cette fougue indomptable dont les chroniqueurs nous ont légué le souvenir. Otello s'approche du lit de Desdemona pour la poignarder. Tout le public se lève haletant, frémissant et deux mille voix poussent le cri :

« Grâce! » Née hors de France, Maria-Felicia a été naturalisée française après sa mort. Elle se dresse vivante dans les strophes d'Alfred de Musset, dans cette ode plus blanche que le marbre du Paros, plus solide que l'or et le diamant. Le poète nous a fait entendre les cris insensés qui sortaient de son âme, quand elle versait de vrais pleurs, quand tout son être palpitait, quand une fièvre de génie la dévorait.

Donizetti aimait Maria-Felicia quand il écrivit *La Favorite*.



XI

L'*OTELLO* DE VERDI



XI

L'*OTELLO* DE VERDI

L'opéra de Verdi diffère par tous ses éléments essentiels — du type wagnérien. Il est aussi humain et concret que l'autre est abstrait et surnaturel. Le *leit motiv*, le noyau de la Mecque du wagnérisme, y fait défaut. Une seule fois le maître se répète : entre deux baisers il a écrit son drame musical. Ce n'est pas ici un motif ramené pour la centième fois,

d'innombrables redites qui accusent, à chaque instant, l'insigne pauvreté mélodique du compositeur. L'orchestre de Verdi n'est pas non plus un tyran comme celui de Wagner. Il ne détrône pas les voix, il partage avec elles l'honneur de captiver et d'enchanter l'auditoire. On ne trouvera donc pas dans l'*Otello* de Verdi la mélopée infinie chère à Wagner, ni ce fluide étrange qui captive parfois dans les œuvres du maître de Bayreuth, mais cependant quelque chose d'insolite, d'hésitant, une sorte de protestation, inavouée par Verdi, contre ses procédés ordinaires.

On a tellement répété autour de Verdi qu'il ne faut plus ni airs, ni duos, ni trios, ni morceaux dont le thème se développe régulièrement; qu'au lieu des modulations naturelles, il faut se borner à la déclamation appuyée sur les dissonnances

les plus monstrueuses, que le maître de Busseto lui-même a eu la faiblesse de prêter l'oreille à ces glapissements d'impuissants. Heureusement, il n'a pas tenu un compte absolu des exigences de cette école absurde ; mais il en a été impressionné et dans son *Otello* il n'a pas cette aisance du génie qu'on admire dans *Aïda*.

Je sais bien que le chef-d'œuvre de Rossini se dressait devant lui et qu'à chaque instant, il devait se demander si ce n'était pas imprudent que de vouloir se mesurer avec le grand Italien dans son œuvre, assurément la plus pathétique et la plus passionnée. Ces deux sentiments à la fois ont ébranlé la foi de Verdi. Son *Otello* est une œuvre de mérite. Elle ne diminue pas sa gloire : elle n'y ajoute rien.

Ayant fait mes réserves, il ne m'en coûte pas d'avouer que la partition de Verdi

renferme de belles pages. Le double chœur qui forme l'*introduction* a une réelle grandeur. On y trouve la vie intense, le mouvement tumultueux qu'on admire dans *Lohengrin* à l'arrivée du Cygne, au premier acte ; mais avec plus de coloris encore.

Le duo où Otello et Desdemona se racontent comment l'amour est né dans leurs âmes n'est qu'une mélopée : on ne peut nier qu'elle soit dramatique. Il y a là aussi des réminiscences de *Lohengrin*, non pas dans la mélodie (elle est discrète chez Verdi), mais dans le poème. Lohengrin et Elsa se font les mêmes aveux.

Les vers de Boïto sont beaux ; voici la traduction de quelques-uns :

Desdemona.

Tu me contais les gloires de ta vie
Et ton exil et tes jours de douleur,

Je t'écoutais, tremblante mais ravie,
L'effroi dans l'âme et la tendresse au cœur !

OTELLO.

Je te disais le choc bruyant des armes,
L'assaut terrible emportant nos remparts,
Les cris, l'horreur, la lutte, les alarmes,
La mort qui vole au sifflement des dards !

DESDEMONA.

Et je voyais dans mes espoirs immenses
Ton sombre front déjà glorifié.

OTELLO.

Et tu m'aimas pour mes souffrances
Et je t'aimai pour ta pitié !

DESDEMONA.

Et je t'aimai pour tes souffrances
Et tu m'aimas pour ma pitié.

Il faut citer également, avant le *duo*, une scène pittoresque et charmante empruntée au *Ballo in Maschera*. Verdi avait le droit de prendre ce qui est à lui : c'est la page la plus mélodique de la partition.

Verdi a écrit le rôle de Iago pour Maurel. On sait qu'il y est incomparable. Il y a quelque chose d'infernal dans la manière dont il chante le *Credo*.

Je sens la fange originaire en moi.
Oui, c'est là ma foi !
Je crois d'un ferme cœur, et comme
Croit la pauvre veuve en priant
Que, quand je fais le mal, je suis fatalement
Ma destinée obscure.

Cet opéra a été composé pour deux grands chanteurs : Maurel et Tamagno, c'est là un grand défaut de la cuirasse. Je l'ai entendu chanter par d'autres et il perd cinquante pour cent. Qui pourra jamais remplacer Tamagno, lorsque de cette voix formidable, passionnée et stridente à la fois, il chante :

Adieu, drapeaux, noble et sainte bannière !
Clairons sonnant au réveil du matin.
Chants de triomphe et de guerre,
O gloire d'Otello, voici ma fin !

L'orchestration du *Credo* et *Ora'addio sante memorie* est prodigieuse. Elle n'est pas supérieure à plusieurs passages de celles du *Trovatore,* du *Ballo in Maschera,* d'*Aïda.* Elle est plus travaillée, mais bien moins pathétique que celle de l'*Otello* de Rossini. Chez Verdi, l'orchestre est plus violent que passionné. Chez Rossini, on en est ému et subjugué, tout le temps, parce qu'il ne dépasse pas la mesure des forces de la nervosité humaine. C'est au cœur qu'il s'adresse. J'ai vu des femmes avoir des attaques de nerfs en écoutant Tamagno ; je ne les ;ai jamais vues pleurer. La Desdemona de Rossini a arraché des sanglots à tous ceux qui l'ont entendue.

Je passerai rapidement sur le troisième acte : c'est une page de drame, ce n'est pas une page de musique. La prière, que

des profanateurs ont osé comparer à celle de Rossini, n'a pas même, dans l'œuvre de Verdi, le mérite de la nouveauté. Dans sa messe de *Requiem*, Verdi commence son *libera me* par la récitation parlée du verset et le soprano ne commence à chanter qu'à la neuvième mesure.

L'*Otello* de Verdi, dans son genre, est une œuvre belle. Elle est magistrale dans son étrangeté. C'est une mélopée harmonieuse que la phrase mélodique interrompt rarement et incidemment. Si elle survit à Verdi, ce sera pour servir de piquant contraste à la partition de Rossini, qui, dit Stendhal, « est pour la passion un volcan et pour le style une magnificence ».

Verdi écrivait le 7 janvier 1871 : — « J'aurais voulu, pour ainsi dire, mettre un pied sur le passé, l'autre sur le présent

et l'avenir, car la *musique de l'avenir* ne me fait pas peur. »

A-t-il réussi ? Je l'ignore. Son *Otello* n'est supérieur à aucun de ses chefs-d'œuvre, et comparativement à la seule œuvre de Wagner, qui restera à l'opéra français, *Lohengrin,* elle lui est inférieure.

En écoutant le *brindisi* du premier acte qui est, comme je l'ai dit, emprunté au *Ballo in Maschera*, je songeais à cette merveilleuse partition de Verdi qui n'a fait que passer *aux Italiens*. C'est, selon moi, là où Verdi a atteint le point le plus élevé de la marche ascensionnelle qu'il s'est proposé de suivre. Dans le *Ballo in Maschera* comme dans *Aïda* il s'est aventuré un peu dans les régions de la déclamation lyrique ; mais juste ce qu'il fallait pour en montrer le danger et l'in-

suffisance. Il est même beaucoup plus dans le mouvement dans le *Ballo* que dans *Aïda*. Après l'air du *Ballo*, *eri tu che*, et le duo final d'*Aïda*, Verdi, de sa main de géant, aurait dû écrire au bas des deux partitions :

Finis imperii Verdiani !



XII

LA MESSE DE *REQUIEM*



XII

LA MESSE DE *REQUIEM*

Il y a trois sortes de musique : la musique religieuse, expression des rapports de l'homme à Dieu ; la musique dramatique, expression des rapports des hommes entre eux ; la musique instrumentale, ou mieux encore la musique symphonique, expression des rapports de l'homme à la nature extérieure.

La musique religieuse n'a rien à crain-

dre de la croisade antimélodique. On ne détruira pas les œuvres des Palestrina, des Bach, des Mozart, des Haendel, des Pergolèse, des Rossini, et il ne sera donné à personne de supprimer le plain-chant. Or, le plain-chant est la vérité absolue pour la musique religieuse. Les grands maîtres n'atteignent l'idéal que lorsqu'ils se rapprochent du chant grégorien. L'*Ave Verum* de Mozart en est la preuve. « Il est bon, a dit M. Vitet, que la messe soit autrement chantée que l'opéra. » La musique religieuse est celle que définit ainsi le philosophe chinois : « l'expression et l'image de l'union de la terre avec le ciel », et que Platon avait proclamée « divine dans son essence, son origine et sa distinction ». L'expression trop vive des passions humaines ne doit pas trouver place dans la prière. Donc aucun danger

pour la musique religieuse. On reviendra au *Veni Creator* de Charlemagne, au *Stabat* du plain-chant où l'on trouvera, mieux encore que dans les *Stabats* de Pergolèse et Rossini, la peinture des ineffables tristesses, des angoisses déchirantes de l'agonie divine de la mère du Sauveur. On reviendra dans tous les cas à Palestrina. On y trouvera le calme, la majesté, le sentiment religieux. « Après lui, dit Fétis, on a fait de belles choses d'un autre genre, mais où il y a moins de solennité, de dévotion et de convenance. »

« Est-ce que, dit Lamartine, vous avez jamais éprouvé dans aucun théâtre une impression musicale comparable à un chant religieux, de la voix ou de l'orgue solitaire exhalant autour des autels et des tombeaux, sous les arches d'une cathédrale, l'*Hosanna* mélodieux, le *Stabat* san-

glotant, le *Requiem* suppliant ou résigné de Mozart ?

Ce sont ces voix du sanctuaire qui ont inspiré au poète cette comparaison vraie et sublime :

Le prêtre murmurait ces doux chants de la mort,
Pareils aux chants plaintifs que murmure une femme
A l'enfant qui s'endort.

La *Passion* de Bach elle-même n'atteint pas, dans sa sublimité, la divine, la navrante élégie des *Ténèbres :*

Jerusalem, Jerusalem convertere
In Dominum Deum tuùm,

phrase déchirante dont le retour rappelle la monotonie des longs jours de la captivité, les longues attentes de la Rédemption avec le Messie.

Si on a pu dire injustement que le *Stabat* de Rossini était une musique adorable, brillante, sensuelle, enivrante, mais sans

entrailles religieuses, on a pu, avec le Père Martini, retrouver dans celui de Pergolèse des morceaux entiers de la *Serva padrona*. Ce qui s'explique par ce fait : à savoir que plus on remonte vers le XVIe siècle, plus la musique profane se rapproche de la musique religieuse, tandis que plus on descend vers les temps modernes, plus la musique religieuse se confond avec l'art profane. A cette réflexion, qui est, je crois, de d'Ortigue, j'ajouterai qu'après tout, Pergolèse et Rossini peuvent très bien réclamer, en musique, de cette idée religieuse qui n'admet que joies, pompe, éclat et richesse dans les offices divins, qui veut que les grandeurs de Dieu soient exaltées et confessées par toutes les grandeurs humaines, que la terre s'unisse au ciel pour *raconter la gloire de Dieu*.

Lorsque l'on conduisait au supplice Lally-Tollendal, le prêtre, pour entretenir le héros dans ses sentiments d'admirable résignation, lui vantait celle de Notre Seigneur Jésus-Christ. « Il savait bien, répondit Lally, qu'il ressusciterait le troisième jour. »

Eh bien, quand Rossini écrivit son *Stabat,* il savait bien, lui aussi, que Pâques était proche. Il y a dans ses cantilènes sublimes les pressentiments de la résurrection unis aux apothéoses du Martyr divin et de la Vierge affligée.

De même qu'il y a trois Églises : la souffrante, la militante et la triomphante, de même il y a trois manières de prier en musique. On peut prier dans les catacombes, dans les nefs gothiques ou sous la coupole éblouissante. La musique de Rossini prie au milieu des splendeurs de

Saint-Pierre de Rome ; elle s'élève plus haut encore que le dôme de Michel-Ange.

A laquelle de ces trois Églises appartient le *Requiem* de Verdi. Est-il dans ce *Requiem* étonnant, aussi savant, aussi religieux que ses grands devanciers ? Je ne sais s'il y a répandu l'onction pieuse de Mozart, la profondeur mystique de Bach, l'élévation de Beethoven. Il est, comme toujours, surtout dramatique. Il est savant, souvenez-vous de la fugue du *Sanctus*. Mais on ne s'en aperçoit pas, parce qu'il dissimule son érudition dans les mélodies les plus variées, dans un mouvement dramatique qui va toujours en augmentant. Le sentiment humain et le sentiment divin se confondent entre eux, dans l'œuvre de Verdi, les plaintes de la terre s'unissent aux chants célestes, le charme de la

réalité à celui de l'inconnu, ce qui est l'idéal en musique.

Je serais tenté de croire que le *Requiem* est le chef-d'œuvre de Verdi parce que c'est la seule de ses partitions où il n'y ait pas une défaillance.

A la mort de Rossini, on proposa à Verdi de composer une messe en l'honneur du grand compositeur. Verdi refusa ; mais il émit une idée qui ne manquait pas de grandeur. Chacun des compositeurs vivants aurait écrit chacun un morceau de la messe. Verdi se réserva le *Libera me* que, d'ailleurs, il exécuta de suite. Plus tard, on lui offrit d'écrire la préface de l'édition des lettres de Rossini. Il déclina cet honneur. A l'époque du centenaire de Rossini, il écrivit une lettre où il qualifie Rossini du titre « *du plus grand compositeur italien du siècle* ».

Je regrette cette appréciation. Car dans les siècles passés où trouver un rival à Rossini ? Palestrina, pour la musique sacrée, sans doute. Mais ce n'est qu'un côté de l'art, et Rossini fut l'encyclopédie vivante de tous les genres de génie en musique.



XIII

LE *PATER* ET L'*AVE*



XIII

LE *PATER* ET L'*AVE*

VERDI a publié un *Pater* et un *Ave* sur des paroles du Dante. C'est une curiosité littéraire et musicale à la fois. On ne sait pas tout ce qu'il y avait de piété dans l'âme de l'auteur de la *Divine Comédie*. Dante et Pétrarque, ces deux grands amoureux, ont chanté la Vierge mère de Dieu avec une ferveur que les Saints n'ont pas dépassée. Voici la strophe dantesque

sur la Vierge : intraduisible dans les langues humaines, Verdi a pu la traduire :

Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
Umile ed alta più che creatura,
Termine fisso d'eterno consiglio,
Tu se colei che l'umana natura
Nobilistati si che il suo fattore
Non disdegno di farsi sua fattura.

Vierge mère, fille de ton fils, humble et sublime plus que nulle créature, en qui se fixe et s'achève le dessein éternel, c'est en toi que la nature humaine prit une telle noblesse que son créateur ne dédaigna pas de devenir son ouvrage.

Ces vers sont le dernier mot du sublime.

Lamartine, dans *La Chute d'un Ange*, a vulgarisé aussi le *Pater* :

Que ton nom soit partout, dans toute âme béni !
Que ton règne éternel, qui tous les jours se lève,
Avec l'œuvre sans fin, recommence et s'achève !
Que par l'amour divin, chaîne de ta bonté,
Toute volonté veuille avec ta volonté !
Donne à l'homme d'un jour que ton sein fait éclore
Ce qu'il lui faut de pain pour vivre son aurore !

Remets-nous le tribut que nous avons remis
Nous-même en pardonnant à tous nos ennemis.

Le génie mâle, énergique, impérieux de Verdi, a dû le comprendre Aligieri, le Titan du moyen âge, qui par-dessus les Alpes tendait sa main à un autre géant, François Pétrarque. Il y a deux mois, je suis allé à *Santa-Croce* prier sur le tombeau de mes aïeux. En face, la statue du vieux Dante domine la funèbre assemblée des grands morts de sa patrie. C'est là que Verdi devrait faire exécuter son *Pater* et son *Ave* devant la tombe de Cherubini et de Rossini.



XIV

FALSTAFF — L'*OTELLO* A PARIS



XIV

FALSTAFF — L'*OTELLO* A PARIS

Je ne dirai qu'un mot de *Fasltaff*, car je me déclare incompétent. Malgré son génie, sa science musicale toujours croissante, sa marche en avant toujours victorieuse, je n'avouerai jamais que Verdi, le dramaturge par excellence, ait pu devenir à soixante-seize ans un comique.

Le monde entier a salué l'instrumentation merveilleuse de *Fasltaff*, la distinc-

tion d'une mélodie trop rare ; je m'associe de tout cœur à ces éloges.

Otello a fait son apparition à Paris, dans une soirée triomphale pour Verdi. A la fin du premier acte, le Président de la République l'a présenté aux spectateurs revêtu du grand cordon de la Légion d'honneur, qu'on venait de lui décerner.

La direction de l'Opéra avait monté sa pièce avec un luxe inouï. C'est dans un véritable palais que Verdi, jeune de gloire et de santé, à quatre-vingt et un ans, est venu féliciter ses interprètes après le premier acte. Je ne connais pas de plus beau décor que celui du troisième acte d'*Otello*.

Mme Caron s'est surpassée. Comme toujours, avec la simplicité la plus noble, la plus touchante, elle produit les effets

les plus dramatiques. Elle s'est élevée tout le temps à des hauteurs extraordinaires, et je m'étonne que lorsque Otello l'a étranglée, toute la salle ne se soit pas levée comme pour la *Malibran*, en criant : « Grâce, grâce ! »

Maurel, le premier tragédien lyrique de ce temps, lui donnait la réplique, et quelle réplique !



XV

ÉPILOGUE



XV

ÉPILOGUE

A un de mes derniers voyages en Italie, le bruit courait que la *Marche égyptienne d'Aïda* allait être décrétée comme marche militaire pour l'infanterie italienne. Ce serait un honneur pour Verdi et aussi pour l'Italie. Car Verdi n'est pas seulement un musicien de génie, c'est un patriote. Son nom, d'une orthographe prédestinée, fut vingt ans le cri

d'espérance de la révolution italienne. On criait : vive Verdi ! à Milan, en face des baïonnettes autrichiennes, mêlant dans une seule acclamation l'admiration pour le maëstro et les aspirations à l'autonomie. Verdi fut ému et reconnaissant. Dans les *Lombardi*, la *Giovanna d'Arco*, *les Vêpres siciliennes*, c'est la délivrance de la patrie qu'il chante. Il promet aux Lombards la victoire au départ pour la croisade :

O signori, dal tetto natio chi chiamati con sancta promessa.

Verdi est né à Roncole, village réuni depuis à la commune de Busseto, le 10 octobre 1813. Son père tenait une misérable auberge. Depuis l'auberge est devenue une villa magnifique, au centre d'un vaste domaine sans cesse agrandi

par les revenus du génie. On raconte que chaque ferme porte le nom d'un des opéras du maître. Son meilleur biographe, M. Arthur Pougin, garde le silence à ce sujet.

Verdi est d'une taille haute et élancée. Je viens de le voir, il n'a pas changé depuis un an. Cependant les angoisses du génie ont laissé une certaine empreinte sur sa figure. La dernière fois qu'il s'était montré en public aux Parisiens, c'est à une représentation de *Sigurd*, à l'Opéra. Il applaudissait à cette noble partition. Hier le Tout-Paris debout acclamait l'auteur invieillissable d'*Otello*.

La distinction de la figure de Verdi consiste surtout dans l'énergie. Dans ce profil taillé comme à coups de hache, on ne retrouverait pas les mélodies enivrées de tendresse et de passion contenue de *La*

Traviata. C'est plutôt le Manrique du *Trovatore*, un musicien qui porte un casque, selon la boutade humouristique de Rossini. Et c'est tellement vrai que, dans les estampes de la bibliothèque Ambroisienne, j'ai trouvé le profil d'un Malatesta armé de pied en cap ressemblant tellement au maître de Busseto qu'on croirait à une mystification.

Verdi, marié deux fois, n'a pas d'enfants. N'est-ce pas le cas, ou jamais, de faire remarquer ce décret mystérieux de la Providence, qui semble interdire aux plus grands génies une postérité ? Raphaël, Pétrarque, Dante, Shakespeare, Mozart, Beethoven, Rossini, Donizetti et Bellini n'ont pas aujourd'hui de rejetons. On dirait que, dans un effort suprême, la nature s'est épuisée ; que, dans sa trop grande fécondité, la source a trouvé son

dessèchement. Dieu, jaloux de ces hautes noblesses de l'âme, a voulu ne les prêter qu'à terme.

Verdi est sénateur du royaume. On prétend qu'il donnerait plusieurs fleurons de sa couronne pour être un orateur. Cette assertion est fausse; il ne siège jamais ou très rarement au Sénat. D'ailleurs, je le répète, il parle une langue meilleure que celle que parlent MM. Crispi ou Nicotera, et le Parlement italien fera bien de prendre des leçons d'harmonie chez le maëstro.

Un pareil homme s'est emparé de son pays. Ses débuts ont été arides. A la façon de ses prédécesseurs sur la route royale du génie, il a eu ses détracteurs et ses amis. Arrivé au haut de la montagne, il doit sourire en voyant à ses pieds ceux qui ont essayé d'arrêter son ascension.

C'est le signe de la déchéance humaine. L'homme est implacable pour les faibles, quand Dieu n'est sévère que pour les forts.

Il fut, à Paris, un homme qui a été le révélateur de la musique de Verdi, en France, qui aima passionnément le maître et sa musique. Cet homme a renouvelé pour lui les hommages dont jusqu'à la fin du siècle dernier on a rendu à la mémoire de Savonarole. Nuit et jour, l'hiver comme l'été, mes aïeux couronnaient de fleurs toujours fraîches, toujours écloses, le buste de ce dominicain, qui avait voulu leur donner le trône de Florence, en échange du sang qu'ils avaient versé pour lui. J'ai vu dans l'appartement de M. Escudier, à la place d'honneur, le buste de Verdi ; il s'élevait du milieu des fleurs de l'admiration et de l'amitié. C'était bien : il

n'y aura jamais assez de fleurs, de roses embaumées pour ce charmeur de notre jeunesse, de notre âge mûr, qui charmera aussi nos descendants. Mais à côté de ces admirations d'élite, il en est de plus intimes.

Un jeune homme de bonne famille voulut le servir pour vivre avec lui et l'admirer à son aise. De passage à Paris, il venait, chaque matin, rue de Choiseul, s'arrêtait devant le buste de Verdi et d'une voix de stentor, il s'écriait : « *Questo cui e il primo maestro di mondo.* » Il est un des premiers. Sa musique n'a pas les magnificences, les souplesses de celle de Mozart, de Rossini, de Donizetti, de Cimarosa ; elle n'a pas l'esprit de Figaro et de Don Pasquale, mais elle vit, ricane, s'indigne, pleure, agonise. Elle distilie la joie, la haine, la douleur. Elle descend

dans le Purgatoire porter aux trépassés nos sanglots et nos prières. Elle porte jusqu'au ciel les espérances et les désespérances de l'humanité. Elle jette le cri des passions humaines et ce cri prolongé à travers les générations futures sera pour lui un écho d'immortalité. Placé sur un sommet moins élevé, moins lumineux que celui où trône Beethoven, Verdi peut comme lui répéter ces fières paroles :

— « Je suis seul avec moi-même ; mais je sais que Dieu est plus proche de moi, dans mon art, que des autres. J'en agis sans crainte avec lui, parce que j'ai toujours su le reconnaître et le comprendre. Je ne crains rien non plus pour ma musique ; elle ne peut avoir de destinée contraire. »



TABLE



PARIS

IMP. D. JOUAUST, L. CERF SUCCESSEUR

13, rue de Médicis